

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

**международная летняя школа
по русской литературе**

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

Редакционная коллегия:

Балакин А. Ю., Долинин А. А.,
Кобринский А. А. (председатель),
Лекманов О. А., Люстров М. Ю.

Седьмая международная летняя школа по
русской литературе / Сборник статей. — 2-е
изд. — Санкт-Петербург: Свое издательство,
2012. — 310 с.

ISBN 978-5-4386-0004-6

ОДНИМ ЛЕТОМ В ГУНГЕНБУРГЕ
(К ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ
ОЧЕРКА И. А. ГОНЧАРОВА “НА РОДИНЕ”)

О последних годах жизни Ивана Александровича Гончарова документальных свидетельств сохранилось очень немного. Это неудивительно: больной и мнительный писатель ограничил круг своего общения, почти не принимал гостей и сам покидал дом только для прогулок. “Мне совестно перед всеми, что я как будто кроюсь от людей, — признавался он в одном из писем, — что отчасти и справедливо и чему причиной старость и недуги — что делать: я устал, истомился, изжился и физически и морально”¹. Гончаров никогда не был женат, и его семьей под конец жизни фактически стала семья его слуги К. Л. Трейгута, умершего в 1878 году — вдова Александра Ивановна Трейгут и ее дети.

Одним из самых близких друзей автора “Обломова” в 1880-е годы стал юрист Анатолий Федорович Кони. Тридцатилетняя разница в возрасте не мешала этой дружбе — свидетельством тому остались девять десятков писем Гончарова, где одинокий старый писатель делится с Кони радостями и сомнениями, рассказывает о домашних делах, приглашает на чтение своих новых сочинений, спрашивает юридического совета. Кони часто посещал Гончарова в его квартире на Моховой улице, а также виделся с ним на побережье Балтийского моря, где он снимал дачу — в 1880, 1883 и 1885 годах в Дуббельне, а в 1887 году в Гунгербурге (ныне Усть-Нарва).

В 1887 году Гончаров испытал последний творческий подъем. Еще в начале года он заканчивает начатый еще два десятка лет назад очерк “Из университетских воспоминаний”, который публикует в “Вестнике Европы” (1887. №4), и вскоре начинает работу над полубеллетристическим-полумемуарным циклом очерков о своих слугах. 7 мая он сообщает Кони, что читал написанное редактору “Вестника Европы” М. М. Стасюлевичу и своей старой знакомой и помощнице С. А. Никитенко: “...оба они одобряют, но мне нужен и Ваш голос, который и был бы решающим. Если б и он был в пользу мою, тогда бы я мог сдать кое-что в журнал и теперь взять гонорар,

¹ Литературное наследство. М., 2000. Т. 102. С. 505 (из письма к А. Ф. Кони от 25 апреля 1887 г.).

ибо лето, по-видимому, уже напирает, надо решить, что делать, куда деваться. И в этом отношении я хотел бы Вашего мнения и совета"¹. Голос Кони также был в пользу очерков, хотя Гончаров не без обычного кокетства уверял того, что "он более дружеский, чем строгий и беспристрастный"².

Одобрение старых друзей придало автору "Обломова" уверенности, и он решился взять у редактора журнала "Нива" А. Ф. Маркса аванс, который позволил ему и А. И. Трейгут с детьми снять дачу в Гунгербурге. Друзья писателя предлагали отдать будущие очерки в "Вестник Европы", но финансовый вопрос оказался решающим. "Никакой журнал конкурировать с "Нивой" не в состоянии, — объяснял Гончаров Кони в том же письме. — Я и сам бы лучше в наш "Вестник" — но, к сожалению, пренебрегать тысячами не могу"³. Гонорар Маркс предложил действительно едва ли не рекордный. Только аванс за первые два очерка составил 2000 рублей⁴, полистная же плата поразила воображение современников: "Встретил Плещеева, который сообщил мне, что Гончаров написал повесть и продал ее в "Ниву" по 1000 рублей за лист, всего за 6000 р., — записывает 28 сентября 1887 г. в своем дневнике В. П. Гаевский. — Такой платы до сих пор не было"⁵. Для сравнения, гонорар за полуторалистовой очерк "Из университетских воспоминаний" составил всего 544 рубля⁶.

Перед отъездом Петербурга в Гунгербург Гончаров писал 29 мая жене М. М. Стасюлевича Любови Исаковне, что заходил к нему за советом: "...поговорить <...> о моих надеждах поработать летом на даче и может быть — если удастся, пописать, приготовить что-нибудь к январю для "Вестн. Европы". Я хотел рассказать, какие у меня есть сюжеты в голове и спросить, который из них был бы желателен для него. Для Нивы у меня уже все кончено, стало быть — я летом свободен. Не знаю только, станет ли здоровья, сил и охоты: впрочем — надеюсь"⁷. Редактор "Вестника Европы" откликнулся на желание своего постоянного автора обсудить возможные сюжеты статей для журнала и

¹ Там же. С. 506.

² Там же. С. 507 (из письма к Кони от 13 мая).

³ Там же.

⁴ См.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. М.; Л., 1960. С. 283.

⁵ РНБ, ф. 171, ед. хр. 1, л. 54 об. Эта запись с неверным указанием года (1885) была приведена в кн: *Динерштейн Е. А.* "Фабрикант" читателей А. Ф. Маркс. М., 1986. С. 125.

⁶ См.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. С. 283.

⁷ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 4. С. 190.

на следующий день посетил его. “Сегодня <...> я заехал к Гончарову (он всё возится с “Нивой” и теперь, по-видимому, покончил), — писал он Кони 30 мая. — На будущей неделе в четверг он едет в Ваш Гунгербург, а “няня” его уезжает во вторник с детьми; при старике остается одна его помощница, с которою он отправится на морской берег”¹. По всей видимости, Гончаров договорился со Стасюлевичем о том, какой материал был бы наиболее интересен “Вестнику Европы”; в письме к Кони от 3 июня он уже напрямую пишет о своих творческих планах: “Мне хотелось бы <...> если мне будет покойно и удобно в Гунгербурге, вызвать из прошлого некоторые воспоминания в другом уже роде и — если явится доброе расположение, при хорошей погоде, приготовить что-нибудь и для “Вест<ника> Европы” — к январю. Вот тут-то было бы мне дорого Ваше присутствие! Для этой же цели обещала приехать туда и С. А. Никит<енко>, погостить, отдохнуть и полечиться теплыми морскими ваннами и морским воздухом. Здоровье ее вообще, и нервы особенно, очень расстроены и требуют отдыха и успокоения”². К слову, Гончаров звал Никитенко в Дуббельн не только потому, что заботился о ее здоровье: ему был нужен человек, который бы помогал приводить в порядок его черновики, а Никитенко выполняла подобную работу уже не раз, переписав, в частности, три последние части романа “Обрыв”. “Вот она и разберет мою тарабарщину”, — писал Гончаров М. М. Стасюлевичу 27 июня уже из Гунгербурга³. Впрочем, и Кони ему нужен был не только как друг: престарелый писатель рассчитывал, что тот выступит в роли своеобразного ангела-хранителя: “У меня на Вас, если Вы приедете туда, еще вот какая надежда: Вы постараетесь защищать меня от знакомых вообще, и старых, и новых — т. е. отклонять их ходить ко мне и стараться “побеседовать” со мной где-нибудь на берегу, в парке, в курхаузе и т. д. Они развлекут и отвлекут меня от дела, не дадут работать. А я и без работы отвык уже от людей — и больше тягочусь “беседой”. Кроме того, с тех пор, как мой катар обратился в хронический, мне тяжело говорить, меня потом бьет кашель. Им можно говорить эту причину, не говоря о том, что я пишу, или просто сказать, что я на просторе разбираю свой домашний архив и ищу нет ли там чего, вроде “Университ<етских> воспоминаний”, чтоб они мне не мешали”⁴. Кони не мог отказать своему старшему другу и в начале июля приехал в Гунгербург, где провел почти месяц.

¹ ГАРФ, ф. 564, оп. 1, ед. хр. 3294, л. 118—118об.

² Лит. наследство. Т. 102. С. 508—509.

³ М. М. Стасюлевич и его современники. Т. 4. С. 192.

⁴ Лит. наследство. Т. 102. С. 508—509.

О своих встречах с Гончаровым тем летом Кони рассказывал в письмах к друзьям. Ближайшим же его другом в 1880-е годы была Л. Г. Гогель.

Согласно “Русской родословной книге” А. Б. Лобанова-Ростовского, Любовь Григорьевна Гогель (урожденная Баженова) была женой юриста Григория Григорьевича Гогеля¹. Его отец Григорий Федорович Гогель одно время состоял воспитателем великих князей Николая, Александра и Владимира Александровичей, а с 1865 г. занимал должность управляющего Царскосельским дворцовым управлением и Царском Селом²; в научной литературе можно встретить ошибочное утверждение, что Л. Г. Гогель — его дочь³. Кони познакомился с Л. Г. Гогель в конце 1881 или начале 1882 года. Это знакомство было предопределено, так как Кони часто сталкивался по служебным делам с ее мужем. Постепенно между ним и Гогель возникла тесная душевная связь, которая, однако, никогда не переходила границы светских условностей и приличий⁴. В годы особенной близости Кони писал ей несколько раз в неделю: этих писем до нас дошло свыше трехсот⁵; ответные, увы, не сохранились.

Гогель была лично знакома с Гончаровым; сохранились также свидетельства, что время от времени они обменивались письмами. “В Новый Год написала мне очень милую, добрую записку Любовь Григ<орьевна> Гогель, — сообщал Гончаров Кони 11 января 1887 г., — с каким удовольствием я ответил бы ей — но она адреса своего не обозначила, а я забыл № ее дома, и даже не помню хорошенько — на Знаменской или на Надеждинской улице она живет”⁶. Через полто-

¹ См.: *Лобанов-Ростовский А. Б.* Русская родословная книга. Изд. 2-е. СПб., 1895. Т. 1. С. 144. Экземпляр из библиотеки ИРЛИ с исправлениями Б. Л. Модзалевского (?).

² О нем см.: *Татищев С. С.* Детство и юность Великого князя Александра Александровича // Великий князь Александр Александрович: Сб. документов. М., 2002. С. 54 (и указатель имен, с. 687).

³ См.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. С. 325; И. А. Гончаров в кругу современников: Неизданная переписка. Псков, 1997. С. 123 (примеч. Е. К. Демиховской и О. А. Демиховской).

⁴ Об отношениях Кони и Гогель см.: *Высоцкий С. А.* Кони. М., 1988. С. 222–223, 227–233, 238–241 (“Жизнь замечательных людей”).

⁵ Из них полностью опубликовано только четыре (см.: *Кони А. Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1969. Т. 8. С. 79–80, 85–88); подлинники хранятся: ИРЛИ, ф. 134, оп. 2, ед. хр. 11 (письмо от 7 августа 1887 г.) и 12 (далее цитируются в тексте статьи с указанием листов); небольшая часть писем за 1885–1886 гг. отложилась в ГАРФ (ф. 564, оп. 1, ед. хр. 800).

⁶ Лит. наследство. Т. 102. С. 502.

ра года, 30 июля 1888 г. сам Кони в письме из Мюнхена благодарит Гогель ее за письмо, сообщает, что на обратном пути в Россию собирается заехать в Дуббельн навестить Гончарова, и спрашивает, получила ли она его письма. Ни одно из упомянутых писем до нас не дошло.

Итак, в начале июля 1887 г. Кони приезжает в Гунгербург и 7 июля пишет Гогель:

“Я видел уже Гончарова. Он по возможности процветает, но его Ал<ексан>дра Ивановна приняла вполне и бесповоротно аллюры властной и капризной барыни — и совсем подчинила себе старика, который по-детски осчастливлен тем, что В<еликий> К<нязь> Конст<антин> Конст<антинович> телеграфировал ему о рождении сына Гавриила. Вот судьба старых холостяков — даже выдающихся, подобно Гончарову. Принадлежать (и даже не взаимно и обоюдно) вульгарной бабе, которая с апломбом вчера говорит мне при нем: “Помилуйте, А<натолий> Ф<едорович>, да ведь Вера Петровна (одна из старых слабостей старика — московская, довольно изящная, дама) известная сплетница, — это естественный факт!”” (л. 209—209об.).

К упомянутой в письме “вульгарное бабе” Александре Ивановне Трейгут немногие друзья Гончарова, в том числе и Кони, относились резко негативно, отмечая ее жадность, глупость и неумеренный апломб¹. Совсем по-иному относился Кони к также упомянутой в письме В. П. Веденисовой, их общей знакомой еще по Дуббельну; в письме Гончарову от 7 августа 1880 г. он называл ее “хорошенькой” и “неглупой” женщиной².

Следующее письмо к Гогель Кони посылает 10 июля: “На берегу ежедневно вижу старца Гончарова. Боже! ужели и я в его годы <...> буду таким отчужденным и — в большинстве случаев недоброжелательным ко всему живому — брюзгою?! — У него гостит старая дева (лет 50) Никитенко, дочь известного академика. Она очень интересна — много видела — и мы с нею ушваемся воспоминаниями об Италии (она прожила 3 года во Флоренц<ии>)” (л. 211). Те же мотивы сквозят и в письме к Стасюлевичу, отправленному на следующий день: “Трудно себе представить, до какой степени он состарился. И грустно и неприятно видеть. Ни на что живое у него нет уже отголоска, а, напротив, плохо скрываемое враждебное отношение. И потом эта

¹ См.: Стасюлевич М. М., Кони А. Ф. По поводу “Воспоминаний об И. А. Гончарове” // Вестник Европы. 1907. №11. С. 435—437; ср. также письмо Стасюлевича к Кони от 29 сентября 1891 г. (И. А. Гончаров в кругу современников. С. 410—411).

² См.: Лит. наследство. Т. 102. С. 452.

бесконечная болтовня все об одном и том же, тридцать раз — эти lamentации по поводу воспитываемых детей (которые, кстати, все воспитываются на счет в к[нязей] или казны), это недостойное “осчастливливание” самого себя при каждой милостивой улыбке, без разбору от кого именно из группы “милостивцев” она исходит — это вечное стремление, даже не пороге гробе, “казаться”, а не “быть”... — все это чрезвычайно скучно, чтоб не сказать более”¹.

Но спустя некоторое время с Гончаровым происходит перемена. Видимо, ежедневное общение с младшим другом действует на него благотворно; он начинает работать над обещанными Стасюлевичу воспоминаниями, читая готовые фрагменты Кони и Никитенко. “Гончаров каждый вечер совершает длинные прогулки по берегу, — пишет Кони своей постоянной корреспондентке в письме от 13 июля. — Он видимо ободрился. Очень Вас благодарит за поклон и просит передать таковой же” (л. 213об.). И в следующем письме, которое сохранилось не полностью и не имеет даты, он уже сообщает о чтении Гончаровым написанных фрагментов: “Гончаров очаровывает меня, когда читает мне свои новые вещи (это большой секрет!) — действительно живые и глубоко талантливые — и раздражает меня, когда гуляя по берегу, брюзжит на все и на всех старческой завистью и подозрительностью. Я ему передал Ваш поклон. Он просил передать Вам таковой же и прибавить, что он целует Вашу “белую, прекрасную руку” — и припомнил, что мы с ним, когда-то, уходя от Вас, взяли обе Ваши руки и оба их одновременно поцеловали (было ли это? я что-то не помню)” (л. 224 об.). Здесь обращает на себя внимание высокая оценка, которую дает Кони “новым вещам” Гончарова, потому что примыкающей к ним очерк “Из университетских воспоминаний” не вызвал у него интереса; посылая 22 февраля 1887 г. корректурные листы этого произведения Гогель, он добавлял: “Может быть, оно Вас поинтересует, хотя, в существе своем, довольно бесцветно” (л. 170).

Следующий раз о Гончарове Кони упоминает в письме от 1 августа: “С И. А. Гончаровым <...> свершилась перемена. Под влиянием смягчающего пребывания его старой приятельницы Никитенко и хорошего действия на него теплых морских ванн — он совсем преобразился. Стал бодр, жив и блещит умом, как редким алмазом в старинной, потускневшей оправе. Кстати: Никитенко (умная и развитая женщина) — пришла вчера проститься (она сегодня уехала) и после долгих колебаний, краснея и потупляя заблиставшие слезами глаза, сказала мне: “Простите меня, — я была предубеждена против вас, я дурно относилась об вас, — я вас не знала, я вижу, как я ошибалась, как была неспра-

¹ *Кони А. Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1969. Т. 8. С. 93.

ведлива, — простите меня, — мне так больно...” Точно то же я выслушал от одной чистой душою женщины три года назад в Киссингене... Странные люди! Не зная, не видя человека они относятся к нему слепо и враждебно много лет — и потом думают, что достаточно испросить прощения, сознаться в ошибках — и раны его души, которую они терзали в ряду прочих, которую оскорбляли и озлобляли — сразу будут залечены. Уж молчали бы, по крайней мере, и оставляли в человеке гордое сознание переносимой несправедливости. Какое вообще гигантское недоразумение вся наша жизнь! Все-то в ней недоговорено, все не прилажено!” (л. 219—219об.) И, наконец, последнее письмо из Гунгербурга Кони посылает Гогель 7 августа, перед своим отъездом в Петербург: “Старик Гончаров совсем мною завладел, — требует “критического” слушания своих новых произведений, — захватывает меня в свои руки на берегу (т. е. буквально берет под руку и не отпускает целый вечер), а чтобы иметь меня и днем, соблазняет раками и миногами в небольших записочках, в роде сейчас полученной и при сем прилагаемой. В нем соединение старческой эгоистичности с трогательною подчас сердечностью”¹. Сохранилось три записки Гончарова к Кони, где он приглашает его на чтение воспоминаний, соблазняя различными кулинарными изысками². Гончаров их помечал лишь днями недели, и поэтому при публикации они датировались гипотетически; сопоставление их с письмами Кони к Гогель позволяет сделать это точнее. Так, в последнем цитированном письме Кони отзывается о романе Э. Золя “Земля”, который публиковался в газете “Gil Blas”³; в записке же Гончарова с пометой “Суббота” он пишет: “Посылаю франц<узскую> газету. Zola дошел до Геркулесовых столбов поэзии хлева и свинства. С его талантом и отвагой возможно, что он пойдет далее и откроет еще какую-нибудь Америку скотской пакости”. Следовательно, эту записку нужно датировать не 8, а 1 августа, так как она не могла быть написана ранее письма Кони. На неделю назад нужно перенести датировку и предыдущей записки, помеченной “Среда” — с 5 августа на 29 июля: в ней Гончаров пишет, что у него будет С. А. Никитенко, а она уехала из Гунгербурга 1 августа. Соответственно, предыдущая записка, также с пометой “Среда”, должна датироваться не 29 июля, а 15 или 22 июля — последняя дата кажется предпочтительней.

¹ ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, ед. хр. 11, л. 2—2об. (частично процитировано: Алексеев А. Д. Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. С. 285).

² Опул.: Лит. наследство. Т. 102. С. 511—513.

³ “Мне принесли № Gil-Blas’a, где помещено продолжение La Terre, Zola, запрещенное (к счастью) у нас. Дальше этого бесплодный цинизм в общедоступных произведениях еще не шел!” (л. 2об.)

Кони покинул Гунгербург 10 августа¹, Гончаров оставался там еще десять дней. Уже в Петербурге он заканчивает свои воспоминания, получившие заглавие “На родине”, и в конце сентября отдает их Стасюлевичу; последний в письме к жене от 26 сентября характеризует их как “милую вещь и весьма симпатичную”². Эти воспоминания публикуются в первых двух номерах “Вестника Европы” за 1888 год, и уже 2 февраля Гончаров посылает их оттиск Кони, в дарственной надписи с полным правом называя своего друга “восприемником сего писания на морском берегу Усть-Нарвы”³.

Уже на склоне лет Кони вернулся к дням, проведенным им в Гунгербурге в компании Гончарова, и начал набрасывать статью об очерках, которые престарелый писатель читал ему летом 1887 года. Не очень понятно, идет здесь речь о “На родине” или “Слугах старого века”; вероятно, Кони воспринимал эти очерки как единый цикл:

“К этому своему произведению Гончаров относился с большою любовью. Оно очевидно созрело в его душе в последние годы его одинокого существования. Когда жизнь начинает клониться к закату и чем дальше, тем быстрее, друзья одиночества в молодости — мечты и воображение — покидают человека. Обманчивость сладости первых давно изведана и отравлена в самом корне горечью сомнения, а воображение отказывается “метать свой пестрый фараон”, по образному выражению Пушкина⁴. Их место заступает другой спутник жизни — воспоминание. Оно всегда эгоично и редко развертывает в памяти картины и события, в которых человек не принимал так или иначе непосредственного участия. Но зато мелкие подробности жизни и всё, что имело живое и близкое соприкосновение с прожитыми годами, выступает, лишь только раздумье, которому уже нечего искать в будущем — обращается к прошлому — с особой силой и яркостью. Эта яркость и отчетливость при том пропорциональны прошедшему времени: чем больше оно — тем резче и определеннее они. Таково странное свойство старческой памяти. В преклонные годы трудно, а иногда и совершенно невозможно припомнить, что делал вчера, с кем виделся, где был, и в то же время какого-нибудь звука, яркого сол-

¹ См.: *Алексеев А. Д.* Летопись жизни и творчества И. А. Гончарова. С. 285. Здесь эта дата основана на письме Гончарова к В. В. Салову от 9 августа (“А. Ф. Кони уезжает завтра совсем”. — И. А. Гончаров в кругу современников. С. 309), хотя сам Кони писал 7 августа Гогель: “После завтра я уезжаю...” (ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, ед. хр. 11, л. 1).

² М. М. Стасюлевич и его современники. Т. 4. С. 194.

³ Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома. Вып. V. И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский. М.; Л., 1959. С. 31.

⁴ Цитата из “Евгения Онегина” (гл. VIII, строфа XXXVII).

нечного освещения или надвигающихся сумерок достаточно, чтобы воскресить с поразительной выпуклостью и во всех мельчайших подробностях картину того, что случилось 30—40 лет назад, если только ему присущ был хотя бы в очень малой степени элемент эгоизма. Между такими личными воспоминаниями у стариков играют роль воспоминания о спутниках и сотрудниках жизни и там, где она прошла одиноко, без семейной ласки и участия, без семейных драм и гордиевых узлов, а вылилось в одиночество, там невольно выступают на видный план товарищи и помощники ежедневного существования, т. е. сослуживцы или слуги. Несомненно, что и Гончаров не раз возвращался в своих воспоминаниях к своим *homines domestici*¹, и они проходили перед ним, образ за образом, как в панораме, пока наконец не сложились окончательно в том виде, в каком он их изобразил в своих очерках. Не стану оценивать их огромных литературных достоинств. Широкая и сочная кисть старого художника не дрогнула в его слабеющей руке, и житейская действительность была им воплощена с глубокою художественной объективностью и свойственным ему расположением светотени. В них чувствовалась и сквозила та любовь к предмету, с которою они были написаны. Это отражалось и в чтении Гончарова. Я никогда не слышал его читающим публично или в обществе. Но эти проведенные в Гунгербурге часы остались навсегда в моей памяти. До тех пор мне случалось (и не раз) присутствовать при его критических или житейских рассуждениях и выносить из них всегда сильное впечатление, присутствуя, так сказать, при самом процессе творческой деятельности его мысли. Он начинал обыкновенно как бы нехотя, отрывисто и с паузами, затем разгорался и, согрев слушателей своим внутренним огнем, умолкал в раздумье. “Вот набросок Ивана Александровича о картине Крамского, — писала мне 12-го мая 1899 года С. А. Никитенко. — Читая его, я опять перенеслась в то незабвенное время, когда, сидя в углу моего маленького диванчика и поджав под себя одну ногу, Иван Александрович, делясь своими впечатлениями, вдруг оживлялся и разражался блестящей импровизацией, которая точно раздвигала стены комнаты и уносила в мир идеальных помыслов и стремлений”². То же было и в слышанном мною чтении. Начав лениво и с оговорками, усталым голосом, Гончаров вскоре оживлялся и начинал отенять действующих лиц. Легкое

¹ Домочадцам (*лат.*)

² Это письмо сохранилось (не полностью) в бумагах Кони: ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, ед. хр. 73 (опубл.: И. А. Гончаров в кругу современников. С. 418—419); в нем упоминается незаконченная статья Гончарова “Христос в пустыне. Картина г. Крамского” (1874).

волнение начинало окрашивать его старческие щеки, единственный глаз блистал и на нем по временам навертывались слезы. Это чтение, однако, не было игрою, как у Писемского и Островского, где из-за зтеца быстро проступал актер. Нет! Это был лишь прочувствованный рассказ очевидца, глубоко схоронившего в совей душе живые и говорящие образы тех, кто ему встретился на его жизненном пути. Окончив чтение, Гончаров, очевидно, до нового сеанса расставался с вызванными им из области прошлого фигурами и переходил к злобе дня. Его не тревожили и не волновали больше тени прошлого”¹.

Воспоминания Гончарова, несомненно, повлияли на мемуарное творчество самого Кони. Влияние это прослеживается на самых разных уровнях, от эстетического до нравственного. Заметнее всего гончаровский опыт отразился в мемуарном цикле Кони “Житейские встречи”, один из очерков которого своим названием отсылает к Гончарову — “За-границей и на родине”, а следующий, озаглавленный “Домочадцы”, начинается следующим образом: “Дерзновенно следуя примеру И. А. Гончарова, решаюсь припомнить о встреченных мною на жизненном пути ближайших спутниках и свидетелях нашей домашней и частной жизни, между которыми так часто встречаются интересные личности, заслуживающие серьезного внимания и даже изучения”². “Пример Гончарова” — это, конечно, “Слуги старого века”, причем Кони решил следовать этому примеру до конца, опубликовав свой очерк в том же самом журнале³. И едва ли можно сомневаться, что создавая свои “Житейские встречи”, он не раз вспоминал часы, которые провел вместе со знаменитым писателем в Гунгербурге летом 1887 года.

¹ ИРЛИ, ф. 134, оп. 8, ед. хр. 50, л. 17—20; далее следует рассказ о чтении в 1865 г. А. Ф. Писемским его драмы “Бывые соколы”, в иной редакции вошедший в очерк “А. Ф. Писемский” (см.: *Кони А. Ф. Собр. соч.* Т. 6. С. 243—246), и выписки из писем Гончарова к Кони от 13 мая и 26 июня 1887 г. (см.: *Лит. наследство.* Т. 102. С. 507, 510—511).

² *Кони А. Ф.* На жизненном пути. Ревель; Берлин, [1922]. Т. 3, ч. 1. С. 306.

³ Ежемесячные литературные и популярно-научные прибавления к журналу “Нива”. 1910. № 11—12.

ЕЩЕ РАЗ О ЗАГАДКЕ ТАВРИЧЕСКОЙ ЗВЕЗДЫ

Вот уже полтора века пушкинисты пытаются дознаться, о какой «деве юной» Пушкин писал в финале крымской элегии «Редет облаков летучая гряда» (1820; заглавие в рукописи «Таврическая звезда»; далее РОЛГ):

Редет облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины;
Люблю твой слабый свет в небесной вышине:
Он думы разбудил, уснувшие во мне.
Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где всё для сердца мило,
Где стройны тополы в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис,
И сладостно шумят полуденные волны.
Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень,
Когда на хижины сходила ночи тень,
И дева юная во мгле тебя искала,
И именем своим подругам называла. (II, 157)¹

Особый интерес к последним трем стихам элегии был вызван тем, что Пушкин не хотел предавать их тиснению, а после того, как они все-таки, вопреки его желанию, были напечатаны в альманахе «Полярная звезда» на 1824 год, разгневался на А.А.Бестужева, редактора альманаха. «Конечно я на тебя сердит,—писал ему Пушкин,— и готов с твоего позволения браниться хоть до завтра. Ты напечатал именно те стихи, об которых я просил тебя: ты не знаешь до какой степени это мне досадно. Ты пишешь, что без трех последних стихов Элегия не имела бы смысла. Велика важность!..» (XIII, 84—85).² Полгода спустя, когда Булгарин в журнале «Литературные листки» процитировал слова Пушкина о том, что в «Бахчисарайском фонтане» он «суеверно пере-

¹ Все произведения и письма Пушкина здесь и далее цитируются по большому академическому собранию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

² Письмо от 12 января 1824 г.

кладывал в стихи рассказ молодой женщины» (XIII, 88), Пушкин снова напомнил Бестужеву об инциденте с элегией:

Посуди сам: мне случилось когда-то быть влюблену без памяти. Я обыкновенно в [это время] таком случае пишу элегии, как другой мажет <?> <нрзб.> свою <?> кровать <?>. Но приятельское ли дело вывешивать на показ мокрые мои простыни? Бог тебя простит! но ты острамил меня в нынешней Звезде — напечатав 3 последние стиха моей Элегии; чорт дернул меня написать еще к стати о Бахч.<исарайском> фонт.<ане> какие-то чувствительные строчки и припомнить тут же элегическую мою красавицу. Вообрази мое отчаяние, когда увидел их напечатанными — журнал может попасть в ее руки. Что ж она подумает [обо мне], видя с какой охотою беседую об ней с одним из п.<етер>б.<ургских> моих приятелей. Обязана ли она знать, что она мною не названа что письмо распечатано и напечатано Булгариным — что проклятая Элегия доставлена тебе чорт знает кем — и что никто не виноват. Признаюсь, одной мыслию этой женщины дорожу я более, чем мнениями всех журналов на свете и всей нашей публики (XIII, 100—101).¹

Уже первые биографы Пушкина, основываясь на его письмах Бестужеву и на крымских воспоминаниях в целом ряде поэтических текстов, пришли к заключению, что в Крыму он был в кого-то влюблен и что эта чистая «утаенная любовь» на долгое время стала главной психологической пружиной пушкинского творчества. П.И.Бартенев в работе 1861 года писал:

К воспоминаниям о жизни в Гурзуфе несомненно относится тот женский образ, который беспрестанно является в стихах Пушкина, чуть только он вспомнит о Тавриде, который занимал его воображение три года сряду, преследовал его до самой Одессы, и там только сменился другим. В этом нельзя не убедиться, внимательно следя за стихами того вре-

¹ В данной работе мы не касаемся проблемы тождества «девы юной» РОЛГ и той «молодой женщины», которая якобы явилась вдохновительницей «Бахчисарайского фонтана». Великолепный критический обзор существующих точек зрения на биографический подтекст поэмы см. в комментариях О.А.Проскурина (Пушкин. Сочинения / Комментированное издание под ред. Дэвида М.Бетеа. Вып. 1: Поэмы и повести. М., 2007. Ч.1. С.279—283).

мени. Но то была святыня души его, которую он строго чтит и берег от чужих взоров, и которая послужила внутреннею основою всех тогдашних созданий его гения. Мы не можем определительно указать на предмет его любви; ясно однако, что встретил он его в Крыму и что любил он без взаимности.¹

В начале 1880-х годов А.И.Незеленов вслед за Бартеневым приписывает Пушкину «возвышенное, идеально-чистое чувство любви к какому-то неизвестному нам лицу», относя к «таинственно и свято любимой им девушке» две крымские элегии: РОЛГ и «Увы! зачем она блистает» (1820). Эта «таинственная любовь поэта в Тавриде» — утверждал он — «ярким лучом прошла ... по всей его жизни и по всей деятельности».² Тогда же П.П.Каратыгиным была предложена и первая кандидатура на роль предмета «утаенной любви» и адресата РОЛГ — Елена Николаевна Раевская, одна из четырех дочерей генерала Н.Н.Раевского, в семье которого Пушкин прожил три недели в Гурзуфе. По возрасту она более других сестер подходила к категории «юная дева»: в 1820 г. ей было шестнадцать лет, тогда как Екатерине уже двадцать три, Марии (будущей княгине Волконской) четырнадцать с половиной (вариант: двенадцать с половиной³), а Софии — еще на год меньше. Вот что писал Каратыгин о Елене (или Алене, как ее звал отец):

...шестнадцатилетняя красавица, высокая, стройная блондинка с прелестными голубыми глазами, скромная, застенчивая — произвела на поэта глубокое — не чарующее, но вернее — отрезвляющее впечатление. В ней, в течение двух, трех лет он видел воплощение музыки, вдохновлявшей поэта к созданию чистейших, девственно-прелестных стихотворений. Не только в стихотворениях 1820 г., но и во многих произведениях Пушкина последующих лет мы находим строфы, имеющие автобиографическое значение. Елена Николаевна,

¹ П.И.Бартенев. Пушкин в Южной России. М., 1914. С.41

² Собрание сочинений профессора А.И.Незеленова. Т.1: Александр Сергеевич Пушкин в его поэзии. Первый и второй периоды жизни и деятельности. (1799—1826). Историко-литературное исследование. СПб., 1903. С.75—77.

³ Год рождения Марии Раевской в разных источниках указывается по-разному: 1805 или 1807. Вопрос, кажется, решается фразой из письма Н.Н.Раевского-старшего графу А.Н.Самойлову от 10 января 1807 г.: «У меня четыре дочери» (Архив Раевских. Редакция и примеч. Б.Л.Модзалевского. СПб., 1908. Т.1. С.54). Из этого мы можем заключить, что к началу 1807 г. уже родилась младшая дочь Раевских София, и, следовательно, Марии тогда было не меньше года.

зная в совершенстве английский язык, переводила на французский Байрона и Вальтер Скотта, но недовольная своими трудами, разрывала свои переводы. Пушкин, найдя случайно клочки бумаги, обнаружил тайну скромной переводчицы... Расставшись с семейством Раевских, Пушкин любил вызывать в своем воображении этот прелестный призрак, припоминая самые маловажные эпизоды своего пребывания в семействе Раевских. <...> Таким образом, великий поэт долго не расставался с воспоминаниями о своей чистой идеальной любви к Е.Н.Раевской, но оно не удерживало Пушкина от разгульного образа жизни в кругу разнобразного «пестрого» населения Кишинева и Одессы.¹

¹ П. К <аратыгин>. Наталья Николаевна Пушкина в 1831–1837 гг. // Русская старина. 1883. №1 (январь). С.51–52, 54. Еще ранее П.А.Ефремов указал, что Елена Раевская могла быть адресатом другой крымской элегии «Увы! зачем она блистает» (см. его примечания в кн.: Сочинения А.С.Пушкина. Изд. 8-е, исправленное и дополненное, под редакцией П.А.Ефремова. М., 1882. Т.1. С.508), в которой говорится о юной девушке, обреченной «жизнью молодой ... недолго наслаждаться». С этой атрибуцией и по сей день согласны многие исследователи, поскольку Елена страдала чахоткой и считалась обреченной на раннюю смерть. См., например, замечание Ю.М.Лотмана, отнесшего к Елене еще и стихи из «Бахчисарайского фонтана»: «Я помню столь же милый взгляд / И красоту еще земную» (Ю.М.Лотман. Посвящение «Полтавы» (адресат, текст, функция) // Ю.М.Лотман. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995. С.263, прим.) со ссылкой на письмо В.И.Туманского от 5 декабря 1823 года из Одессы, где он встречался с семьей Раевских: «Елена сильно нездорова; она страдает грудью и хотя несколько поправилась теперь, но все еще похожа на умирающую. Она никогда не танцует, но любит присутствовать на балах, которые некогда украшала» (Письма Вас. Ив. Туманского и неизданные его стихотворения. Чернигов, 1891. С.54). О недуге Елены писал в своих воспоминаниях граф Олизар, познакомившийся с семейством Раевских зимой 1820-1821 года и сватавшийся к ней в 1828 г.: «Елену можно бы было сравнить с цветком кактуса, так как она, подобно последнему, после пышного расцвета быстро увяла и, пораженная неизлечимой болезнью, влачила тяжелую, исполненную страданий жизнь» (Мемуары графа Олизара // Русский вестник. Т.228. 1893. №9 (сентябрь). С.102). Отказав Олизару, Елена, как сообщил Н.Н.Раевский-старший сыну Николаю, «по нездоровью своему уже положила остаться в девках» (Архив Раевских. Т.1. С.443; письмо от 3 апреля 1829 г.). Л.П.Гроссман не без оснований думал, что воспоминаниями о Елене Раевской навеяна строфа «Осени»:

«Как это объяснить? мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. — На смерть осуждена,

Гипотеза Каратыгина не получила широкой поддержки,—наверное, в первую очередь потому, что о Елене Раевской мы знаем намного меньше, чем о ее сестрах. Только М.О.Гершензон и П.К.Губер, искавшие «утаенную любовь» Пушкина не среди сестер Раевских, а среди петербургских красавиц и потому считавшие, что в собственно крымских элегиях эротическое начало отсутствует, связали РОЛГ с образом Елены Раевской,¹ но они остались в меньшинстве. Массовым сознанием на многие десятилетия овладела разработанная П.Е.Щеголевым эффектная легенда, согласно которой «мучительным и таинственным предметом любви Пушкина на юге в 1820 и следующих годах» была Мария Раевская.² Ее Щеголев отождествил как с «элегической красавицей» РОЛГ, так и с той женщиной, чей рассказ Пушкин якобы

Бедняжка клонится без ропота, без гнева,
Улыбка на устах увянувших видна; —
Могильной пропасти она не слышит зева;
Играет. — На лице еще багровый цвет —
Она жива еще сегодня, — завтра нет».

(Л.Гроссман. Пушкин. М., 1939. С.218). С другой стороны, Б.В.Томашевский пытался доказать, что стихотворение «Увы! зачем она блистает» в равной мере можно отнести и к Екатерине Раевской, которая в 1820 г. была больна (Б.В.Томашевский. «Таврида» Пушкина // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Серия филологических наук. Вып.16. Л., 1949. С.122; ср. также: С.А.Кибальник. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. Л., 1990. С.185—186). Следует отметить, однако, что последние упоминания о нездоровьи Екатерины в семейной переписке Раевских, которую цитирует Томашевский, датированы июнем—началом июля 1820 г., тогда как Пушкин встретился с нею в Гурзуфе лишь 19 августа. Судя по тому, что Н.Н.Раевский-старший называет болезнь Екатерины «расслаблением» и рекомендует ей «железные воды» (Архив Раевских. Т.1. С.516—517, 524), речь шла о нервном расстройстве или анемии, но никак не о неизлечимой, угрожающей жизни легочной болезни, при которой минеральные воды считались противопоказанными (см.: К.Грум. Описание минеральных вод, лечебных грязей и купаний русских и заграничных. В двух частях. СПб., 1855. Ч.1. С.67 et passim).

¹ М.О.Гершензон. Северная любовь А.С.Пушкина // Вестник Европы. Т.249. 1908. Кн.1 (январь). С.286. П.К.Губер. Дон-Жуанский список Пушкина. СПб., 1923. С.76—77.

² См.: П.Е.Щеголев. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. XIV. СПб., 1911. С.53—193. В дальнейшем работа многократно перепечатывалась под разными названиями. Последняя редакция: П.Е.Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. Изд. 3-е, исправленное и дополненное. М.; Л., 1931. С.150—254. Гипотезе Щеголева предшествовало замечание Н.Ф.Сумцова, писавшего, что предметом крымской возвышенной любви Пушкина могла быть либо Елена, либо Мария Раевская (Н.Сумцов. Этюды об А.С.Пушкине. Вып. 1-й. Варшава, 1893. С.33).

переложил в «Бахчисарайском фонтане».¹ По саркастической оценке М.Л.Гофмана, «Щеголевская легенда известна каждому гимназисту VII класса и принята и широкой публикой и пушкинизмом, и каждый новоиспеченный пушкинист считает своим долгом «внести свой вклад» и прибавить еще одно стихотворение к циклу стихов, якобы связанных с «утаенной любовью» к Раевской,—иначе говоря, еще более запутать вопрос и подменить истину о Пушкине легендой».²

Параллельно с «мариинской партией» в пушкинистике XX века сформировалась и партия «екатерининская»,³ к которой принадлежали, в частности, упомянутый выше М.Л.Гофман⁴ и Б.В.Томашевский. Последний в 1949 г. опубликовал документ, полностью разъяснивший, по убеждению исследователя, кого именно разумел Пушкин в последних строках РОЛГ, — фрагмент письма Михаила Федоровича Орлова жене Екатерине Николаевне (в девичестве Раевской) от 23 июля 1823 года, где говорилось:

Au milieu de ce tas d'affaires, les unes plus ennuyeuses que les autres, votre image se présente à moi comme une amie et je me rapproche de vous ou du moins je crois me rapprocher dès que je vois la fameuse Etoile que vous m'avez indiquée. Vous pouvez être sûre qu'au moment où elle se lève sur l'horizon je guette son apparition sur mon balcon» («Среди кучи дел, одни докучнее других, я вижу твой образ как образ милой подруги и приближаюсь к тебе или воображаю тебя близкой всякий раз, как вижу достопамятную Звезду, которую ты мне указала. Будь уверена, что едва она восходит над горизонтом, я ловлю ее появление с моего балкона».)⁵

¹ П.Е.Щеголев. Из жизни и творчества Пушкина. Изд. 3-е... С.202—205.

² Проф. М.Л.Гофман. Пушкин — Дон-Жуан. Париж, 1935. С.46. Характерным примером не критического усвоения идей Щеголева может служить специальная монография: Б.М.Соколов. М.Н.Раевская—княгиня М. Волконская в жизни и поэзии Пушкина. М., 1922.

³ Впервые гипотеза о любви Пушкина к Екатерине Раевской, отразившейся в РОЛГ, «Нереиде» и некоторых других стихотворениях, была в осторожной форме высказана киевским исследователем А.М.Лободой в статьях «А.С.Пушкин в Каменке» (Университетские известия. 1899. №5: Памяти Пушкина. Киев. Отд. II. С.96) и «Пушкин и Раевские» (Пушкин (Библиотека великих писателей под ред. С.А.Венгерова). СПб., 1908. Т.2. С.106—107).

⁴ См.: Проф. М.Л.Гофман. Пушкин — Дон-Жуан. С.34—38.

⁵ Цит. по: Б.В.Томашевский. Пушкин. Кн 1 (1814—1823). М.; Л., 1956. С.488, прим.; перевод автора. В первой публикации документа французский оригинал был опущен (Б.В.Томашевский. «Таврида» Пушкина. С.121).

Письмо М.Ф.Орлова убедило многих пушкинистов в том, что «девой юной» РОЛГ была Екатерина Раевская. Ю.М.Лотман, например, полагал это бесспорно доказанным фактом.¹ «После исследования Томашевского,—утверждает В.М.Есипов,—можно считать установленным, что женщина, к которой обращена эта элегия, звалась Екатериной».²

Но так ли это?

Нам кажется, нет, ибо Орлов ничего не говорит о том, что указанная Екатериной звезда может быть названа ее именем. Насколько мы можем судить, не встречается имя Екатерина и в астронимике,—как древней, так и современной Пушкину. Правда, В.В.Набоков сделал попытку разрешить противоречие, предположив, что Екатерина Раевская, красавица, подобная Венере (“a very Venus in beauty”), наверное, отождествляла себя с Кипридой и в шутку приветствовала вечерний восход Венеры ученой игрой с именами: “katharos and Kypris, Kitty R. and Kytheria”.³ Однако это всего лишь беспочвенная догадка, притом заведомо недобросовестная, так как она основана на игнорировании правильных ударений и произносительных норм. По сути дела, из письма Орлова следует лишь, что у Екатерины была какая-то своя заветная звезда или планета, появление которой на вечернем небосклоне имело для них с мужем некий важный интимный смысл. Но подобные же заветные звезды могли быть и у других сестер Раевских, чьи имена, в отличие от имени Екатерины, имеют прямые астронимические соответствия.

Вопрос о «звездных» параллелях к имени Мария уже поднимался в пушкинистике.

«Через И.Н.Розанова мы узнали,—писал Б.М.Соколов,—что Вячеслав Ив. Иванов, толкуя в руководимом им Пушкинском семинарии это стихотворение [РОЛГ], <...> объяснил, что в католическом мире Венера (Таврическая звезда) носит, между прочим, название “Звезды Марии”».⁴ Малограмотное объяснение Соколова попробовал уточнить В.В.Вересаев, писавший:

От М. О. Гершензона я слышал, что Вяч. Ив. Иванов толкует разбираемое место так: в средневековых католических

¹ Ю.М.Лотман. Посвящение «Полтавы» (адресат, текст, функция). С.261.

² В.М.Есипов. Пушкин в зеркале мифов. М., 2006. С.51.

³ Aleksandr Pushkin. Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. II: Commentary and Index. Princeton University Press, 1990. P.125.

⁴ Б.М.Соколов. М.Н.Раевская—княгиня М. Волконская в жизни и поэзии Пушкина. С.23—24.

гимнах дева-Мария называется *stella maris* (звезда моря), а *stella maris* было название планеты Венеры. Мне такое объяснение представлялось слишком ученым и громоздким: ну, где было знать Пушкину и девицам Раевским, как называли деву-Марию средневековые католические гимны? Однако, веское подтверждение мнению Вяч. Ив. Иванова мы находим в черновике Пушкинского «Акафиста К. Н. Карамзиной»:

Святой Владычице,

Звезде морей, Небесной Деве... [III, 597]

Значит, Пушкину было известно название девы-Марии — *stella maris*.¹

К сожалению, В.В.Вересаев не исправил главную ошибку Вячеслава Иванова (или кого-то из посредников) и не указал, что словосочетание *Stella maris* (или *Maris stella*) — прономинация Девы Марии, считавшаяся переводом древнееврейского имени Мариам, — никогда не было и не могло быть названием Венеры как вечерней звезды. Католическая традиция, восходящая к отцам церкви, сопоставляет Деву Марию к путеводной звезде, с помощью которой христианин должен провести «кораблик своей души» через бурное море искушений и грехов в гавань вечного спасения. «Смотри на звезду, взывай к Марии» (“*respice stellam, voca Mariam*”) — гласил рефрен знаменитой 17-й главы второй проповеди Св. Бернара Клервоского “*De laudibus Virginis Matris*”, где уподобление Богоматери «звезде моря» развернуто в выразительную аллегорическую картину.² Соответственно, в средневековой астронимике “*Stella maris*” стала одним из общеупотребительных названий Полярной звезды, которая почти не движется при суточном вращении звездного неба, является удобнейшим ориентиром при навигации и поэтому считается символом устойчивости, неизменности, веры, надежды, любви, добродетели и спасения.³ В XV веке Св.Бернардин посвятил сопоставлению Девы Марии и Полярной звезды большую часть

¹ В.В.Вересаев. Таврическая звезда // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 37. Л., 1928. С.124.

² Sancti Bernardi abbatis Clarae-Vallensis opera omnia... Editio quarta, emendata et aucta. Paris, 1839. Vol.III. P.1683—1684. О воздвигении этой аллегории на литературу позднего Средневековья и в том числе на «Рай» Данте см.: Piero Boitani. *The Tragic and the Sublime in Medieval Literature*. Cambridge University Press, 2010. P.193—194.

³ См., например, в оде Н.М.Карамзина «К добродетели»: «Оно [северное сияние] угасло—но блистает / Еще Полярная звезда, / Так Добродетель никогда / Во мраке нас не оставляет!» (Н.М.Карамзин. Полное собрание стихотворений. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. Ю.М.Лотмана. М.; Л., 1966. С.295).

одной из проповедей;¹ в специальной литературе XVIII и XIX веков о синонимичности названий *Stella maris* и *Stella polaris* говорится как о факте, хорошо известном читателю.² Таким образом, если Пушкин в последних строках РОЛГ подразумевал Марию и “*Stella maris*”, то ключом к разгадке становилось само название альманаха, где элегия была впервые напечатана.

«Мариинскую» гипотезу, однако, приходится отвергнуть—прежде всего потому, что пушкинское описание «Таврической звезды» в РОЛГ к Полярной звезде не применимо: у Пушкина «вечерняя звезда» восходит, тогда как Полярная звезда всегда стоит на одном месте; у Пушкина луч звезды осеребряет залив и горы, тогда как Полярная звезда светит не очень ярко и ничего осеребрит, конечно же, не может. Кроме того, очень трудно себе представить, чтобы четырнадцатилетняя Мария Раевская изучала средневековых экзегетов или астрономические справочники. Навряд ли был знаком с ними и молодой Пушкин.

Другое дело—античная мифология, в которой, как заметил Б.К.Губер, имеется «миф о превращении в звезду Елены Спарганской. Этот миф могли знать и сестры Раевские, и Пушкин. Наконец, поэту еще со времени лицейских уроков должна была быть известна Горацянская строка:

... fratres Helenae, lumina [sic! правильно: lucida] sidera.

По всем этим соображениям, «Таврическая звезда» скорее всего должна быть относима к Елене Раевской».³

Над ссылкой Губера на стих Горация (Оды. I, 3, ст.2; букв. пер.: «братья Елены, яркие звезды») посмеялся М.Л.Гофман, справедливо указавший, что «Гораций говорит о созвездии Кастора и Поллукса, а не о звезде Елены».⁴ Очевидно, никто не поверил и в существование мифа о превращении Елены Прекрасной в звезду, и напрасно: такой миф действительно существует, причем главным его источником является трагедия Еврипида «Орест», которую и Пушкин, и сестры Раевские могли читать во французском переводе. Прочитав из него слова Аполлона в финале трагедии, возвещающие судьбу Елены ее убийцам, Оресту и Пилладу:

¹ Sancti Bernardini seheisis ordinis seraphici minorum Sermones eximii de Christo domino... Venetiis, 1745. Т.4. P.73. Подробнее об этом см.: Labbé Barbier. La Sainte Vierge d'après les pères. Lyon; Paris, 1867. Т.I. P.79—91.

² См., например: Antonie Lartigaut. Sphere historique: ou Explication des signes du zodiaque, des planets, et des constellations. Paris, 1716. P.249; Richard Hinckley Allen. Star-names and Their Meaning. N.Y.; London, 1899. P.453—454.

³ П.К.Губер. Дон-Жуанский список Пушкина. С.77.

⁴ Проф. М.Л.Гофман. Пушкин — Дон-Жуан. С.58, прим.4.

[Hélène] est cet astre que vous voyez dans les cieux; elle vit encore et n'a point succombé sous vos coups. ... Assise dans les cieux auprès de Castor et de Pollux, elle sera désormais un signe favorable aux Nautonniers.¹

[букв. пер.: [Елена] — это та звезда, которую вы видите в небесах; она по-прежнему жива, и не пала под вашими ударами. ... Восседая на небесах рядом с Кастором и Поллуксом, она отныне будет благоприятным знаком для мореплавателей]

Та же версия была зафиксирована в популярном французском мифологическом словаре:

“...elle [Hélène] fut enlevée par Apollon et placée parmi les étoiles”² (букв. пер.: «ее [Елену] забрал Аполлон и поместил среди звезд»).

Звезда Елены фигурирует и в нескольких латинских текстах—например, в «Естественной истории» Плиния (II, 37) и в «Фиваиде» Стация, но здесь она, в отличие от звезд ее братьев, становится провозвестницей несчастья и даже слетает с небес на мачты и паруса кораблей во время шторма.³ У того же Стация в «Сильвах» (III, 2) поэт, отправляясь в плавание, просит близнецов Диоскуров сопроводить его корабль своими огнями и гнать прочь «штормовую звезду

¹ Les tragédies d'Euripide, traduites du Grec, par M. [Pierre] Prevost. Paris, 1782. T.I. P.260.

² Pierre Chompré. Dictionnaire portatif de la fable. Paris, 1801. T.I. P.479.

³ Ср. во французских переводах Плиния и Стация: “...quand l'étoile est jumelle, c'est un excellent présage, et l'augure d'une heureuse navigation. On croit que son apparition met en fuite cette autre étoile funeste et menaçant, qu'on nomme Hélène” (Histoire naturelle de Pline traduite en françois, avec le texte latin... Paris, 1771. P.131; букв. пер.: «...когда появляется двойная звезда, это прекрасное предзнаменование, предвестница счастливого плавания. Считается, что ее появление обращает в бегство другую—зловещую и грозную звезду, носящую имя Елены). “Tel, dans une nuit ténébreuse, battu par les noirs tourbillons du Corus, un vaisseau sait qu'il va périr, lorsque l'étoile d'Hélène a lui à travers les voiles déjà condamnées, et a chassé devant elle ses frères de Thérapnée” (Stace, Martial, Manilius, Lucilius Junior, Rutilius, Gratius Faliscus, Némésianus et Calpurnius. Oeuvres complètes avec la traduction en français, publiées sous la direction de M.Nisard. Paris, 1812. P.211; букв. пер.: «Так, темной ночью, корабль, разбитый черными вихрями Коруса, знает, что он обречен, потому что звезда Елены его уже приговорила, прорвав паруса, и отогнала прочь своих братьев из Терапны»).

сестры» (“*nimbosa sororis astra*”). Французский переводчик заменил «штормовую звезду» на «зловещие огни» (“*les feux sinistres*”), а «сестру» на «роковую красавицу» (“*la beauté fatale*”), виновную в разрушении Илиона.¹ Весьма вероятно, что на эту замену его вдохновил один из «Сонетов к Елене» Ронсара (I, 3), где искусно обыгрывается латинский вариант мифа о звезде (более ранний вариант: огнях) Елены Прекрасной. С ней поэт сравнивает глаза своей возлюбленной, носящей то же «роковое имя», воспевая счастье быть несчастным и страдать от любви к недоступной, холодной красавице:

Heureux celui qui souffre une amoureuse peine
Pour un nom si fatal: heureuse la douleur,
Bien-heureux le torment, qui vient pour la valeur
Des yeux, non pas des yeux, mais de l'astre [des flames] d'Helene.²

[букв. пер.: «Блажен тот, кого терзает любовная боль / из-за столь рокового имени: блаженно страдание, / вдвойне блаженна мука, которую причиняют / глаза, нет не глаза—звезда [огни] Елены]

Как пояснял первый комментатор Ронсара Николая Ришеле (Nicolas Richèlet), речь здесь идет о чудесном огне (свете), дурном предзнаменовании для мореплавателей, о котором писал Плиний (“*un feu prodigieux et de mauvais presage pour les Mariniers, ce dit Pline*”), а общий смысл сонета сводится к следующему: Ронсар «воспевает страдания тех, чья любовница носит имя Елены. ... Согласно стойкам, которые дают определение любви, это решимость перенести все возможные муки ради единственного объекта прекрасного. ... Нужно сказать, что его Дама столь же целомудрена, сколь прекрасна».³ Поскольку Пушкин, как мы знаем, был весьма низкого мнения о поэзии Ронсара,⁴ у нас нет больших оснований предпола-

¹ *Silves de Publius Papinius Stace, Traduit ... avec le texte et des notes, par M. S. Delatour. Paris, An XI (1802). P.177.*

² *Ronsard. Oeuvres complètes. Édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin. Paris, 1993 (Bibliothèque de la Pléiade). P.342, 1363 (комментарий).*

³ *Oeuvres de Pierre de Ronsard, Gentilhomme Vandosmois, Prince des Poetes François. Paris, 1617. P.482—483.*

⁴ См. об этом: Б.В.Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960. С.101—102; Л.И.Вольперт. Ронсар // Пушкин. Исследования и материалы. Т.XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С.293—294. Справедливости ради заметим, что все негативные отзывы Пушкина о Ронсаре относятся к 1830 годам, когда у него сложилась целостная система взглядов на историю французской поэзии,

гать его раннее знакомство с «Сонетами к Елене», но какие-то общие представления о существовании поэтической традиции, связывающей Елену Прекрасную с необычайной таинственной звездой, носящей ее имя, а звезду Елены, в свою очередь,—с образом идеальной возлюбленной, он вполне мог получить еще в лицейские годы.

Поскольку звезда Елены, в отличие от звезд ее братьев, не ассоциировалась с каким-либо конкретным небесным телом, ученые позитивистской эпохи оживленно обсуждали, что же могли иметь в виду древние—огни Св. Эльма (как полагал еще Декарт¹), метеоры, кометы, блуждающие звезды или шаровые молнии.² Однако имен-

отчасти полемическая по отношению к молодым французским романтикам, считавшим именно Ронсара своим литературным праотцом. В Лицее же он должен был читать стихи Ронсара в ученических целях, как памятник французской поэзии, и что-то из прочитанного не могло не отложиться в его памяти. В этой связи следует, на наш взгляд, внимательнее отнестись к предположению, что в лицейском франкоязычном стихотворении “Stances” (“Avez-vous vu la tendre rose...”) Пушкин подражал оде Ронсара “À sa maîtresse” (“Mignonne, allons voir si la rose...”) — Н.П.Дашкевич. Пушкин в ряду великих поэтов // Университетские известия. 1899. №5: Памяти Пушкина. С.146; Ю.И.Ореховацкий. Пушкинское подражание Ронсару (К вопросу о французских стихах А.С.Пушкина) // Пушкинский сборник. Л., 1977. С.134—138. Л.И.Вольперт в указанной выше статье и авторы комментария к “Stances” в новейшем собрании сочинений Пушкина (А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в двадцати томах. Т.I: Лицейские стихотворения 1813—1817. СПб., 1999. С.622) утверждают, что очевидное тематическое сходство двух текстов (в обоих расцвет и увядание розы сравниваются с расцветом и будущим увяданием желанной красавицы, которой предлагается сделать из этого понятно какие выводы) объясняется тем, что к началу XIX века данная тема давно стала общим местом французской поэзии. Однако, как вполне убедительно показал Ю.И.Ореховацкий, пушкинские “Stances” связаны с “À sa maîtresse” не только темой, но и метром, словарем (в частности, совпадают три рифменных слова на одних и тех же позициях) и «логико-эмоциональной композицией». Добавим также, что у Пушкина, как и у Ронсара, лирический герой обращается к своей возлюбленной на «вы»—очевидный анахронизм для поэзии конца XVIII века. Подражание тем более вероятно, что до 1820-х годов ода “À sa maîtresse” была самым известным стихотворением Ронсара, положенным на музыку (см. текст с нотами: *Anthologie française, ou Chansons choisies, Depuis le 13^e Siècle jusqu’ à présent.* Paris, 1765. Т.I. P.27—28) и многократно антологизированным. Так, Мармонтель в авторитетном труде «Элементы литературы» приводит его как лучший образец «анакреонтической оды» (Marmontel. *Éléments de littérature.* Paris, 1787. Т.I. P.200).

¹ *Oeuvres de Descartes publiées par Victor Cousin.* Paris, 1824. Т.5. P.253.

² См., например: Th.Henry Martin. *La foudre, l’électricité et le magnétisme chez les anciens.* Paris, 1866. P.224, 230—232; Idem. *La foudre et le feu Saint-Elme*

но отсутствие конкретной астрономической привязки давало большую свободу для всевозможных мифопоэтических применений. Так, в огромном компендиуме древних легенд и мифов, составленном Антуаном Кур де Гибелином (Antoine Court de Gébelin, 1719–1784), утверждалось, что звезда Елены—это не что иное, как название Луны:

Hélène, nom de la Lune, qu'ils changerent ensuite en Selene, nom vulgaire de la Lune, tandis que cet Astre continue de s'appeller Hélène dans les fables allégoriques.¹

[букв. пер.: «Елена, имя Луны, которое впоследствии заменили на Селену, вульгарное имя Луны, тогда как в аллегорических рассказах эту Звезду продолжают называть Еленой]

Полное отождествление Елены и Селены представляет для нас особый интерес, поскольку пейзаж в РОЛГ написан так, что звезду, его освещающую, — если бы не эпитет «вечерняя», отсылающий к Венере-Весперу, — следовало бы считать лунной:

Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины.²

dans l'antiquité // Revue archéologique. Nouvelle série. Vol. XIII. 1866 (Janvier à Juin). P.168–173; Karl Jaisle. Die Dioskuren als Retter zur See bei Greichen und Römern und ihr Fortleben in christlichen Legenden. Tübingen, 1907. S.17–21; Arthur Bernard Cook. Zeus God of the Bright Sky. Cambridge, 1914. Vol.I. P.771–775.

¹ Antoine Court de Gébelin. Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans l'histoire civile, religieuse et allégorique, ou Almanach. Nouvelle édition. Paris, 1782. T.IV. P.43. О Елене как богине Луны в поздней античности см.: Fernand Chapouthier. Les Dioscures au service d'une Déesse. Étude d'iconographie religieuse. Paris, 1935. P.231–234; Jack Lindsay. Helen of Troy. Woman and Goddess. London, 1974. P.211.

² Во французской и английской поэзии «печальная звезда» (astre mélancolique; melancholy star)—это устойчивое обозначение Луны. Из многочисленных примеров выделим близкое по теме к РОЛГ стихотворение Байрона «Солнце бессонных» (“Sun of the sleepless”) из цикла «Еврейские мелодии», которое начинается с обращения к луне: “Sun of the sleepless! melancholy star! / Whose tearful beam glows tremendously far, / That show’st the darkness thou canst not dispel, / How like art thou to joy remember’d well” (Франц. пер. А.Пишо: “Soleil de ceux qui ne goûtent plus le sommeil, astre mélancolique, don’t la molle et tremblante lueur nous montre les ténèbres que tu ne peux dissiper, combien tu ressembles au souvenir du bonheur qui n’est plus!—Oeuvres complètes de Lord

На это указывает фактически тот же пейзаж, но с месяцем вместо звезды, в незавершенном черновике другого «крымского» стихотворения, «Кто видел край, где роскошью природы...»:

Когда луны сияет лик двурогой
И луч ее во мраке серебрит
Немой залив и [склон горы] отлогой... (II, 190—191)

Те признаки, которыми в РОЛГ наделена вечерняя звезда,—печальность, серебристость, лучистость— в других произведениях Пушкина, когда речь идет о небесных светилах, всегда относятся исключительно к луне.¹ Вот перечень соответствующих примеров в хронологическом порядке:

В облаках луна серебрила
Дальни небеса...
(«Козак»: I, 48)

И завес рощицы струится
Над тихо-спящею волной,
Осеребренною луной...
(«Послание к Юдину»: I, 172)

Не выдет он взглянуть на горы,
Осеребренные луной...
(«Гроб юноши», черновая редакция:
II, кн.2, 702)

На небесах печальная луна...
(первая строка стихотворения без названия:
II, 418)

Byron, traduites de l'anglais par M. A. P.... Paris, 1821. T.IV. P.349). Любопытно, что друг Байрона, композитор Исаак Натан, положивший «Еврейские мелодии» на музыку, просил поэта разъяснить, к какому светилу обращено «Солнце бессонных»—к луне или к вечерней звезде, (см.: I.Nathan. Fugitive Pieces and Reminiscences of Lord Byron. London, 1829. P.81).

¹ Отметим, что в других случаях вечерняя звезда у Пушкина либо не имеет признаков («Близ мест, где царствует Венеция златая, / Один, ночной гребец, гондолой управляя / При свете Веспера по взморию плывет»—III, 66), либо окрашена в золотой цвет: «О Делия драгая! / Спеши, моя краса; / Звезда любви **златая** / Взошла на небеса» («К Делии» I, 272); «Ночь светла; в небесном поле / Ходит Веспер **золотой**. (III, 473).

Но в темном зеркале одна
Дрожит печальная луна...
(«Евгений Онегин», гл.5: VI, 101)

...В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена
Татьяна долго шла одна.
(«Евгений Онегин», гл.7: VI, 145)

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально [черновой автограф: «печальный»]
свет она.
(«Зимняя дорога»: III, 42)

Луна блистая восходила
И скал вершины серебрила...
(«Тазит»: V, 356)

Луна печально серебрила
(черновик «Тазита»: там же)

Подобная фразеология ничуть не оригинальна. «Печальная луна» появляется, например, в стихотворении В.В.Капниста «На смерть Юлии» (1794), вскоре ставшем популярной песней («Уже со тьмою ночи / Простерлась тишина, / Выходит из-за рощи / Печальная луна»¹), а также у В.Л.Пушкина в отрывке из «Кольмы» Оссиана (1795), где она к тому же еще и серебрит воды, как в РОЛГ:

Луна печальная уж осребряет воды,
А ты еще нейдешь к возлюбленной своей.²

Похожее описание находим и в оссианическом отрывке В.Олина, где, кстати сказать, лексика и рифма вершины // долины близки к соответствующим пушкинским стихам, а луна и звезда оказываются окказиональными синонимами:

Как ранняя звезда, как ясная луна,
Лиюща тихий свет на злчных гор вершины
И серебряюща источники, долины.³

¹ В.В.Капнист. Собрание сочинений в двух томах. М.; Л., 1960. Т.1. С.132.

² Приятное и полезное препровождение времени. Ч.6. М., 1795. С.118.

³ В.Олин. Отрывки из эпической поэмы Оссиана, под названием:

Укажем еще на три примера из стихотворений Батюшкова:

Красный месяц с свода ясного
Тихо льет свой луч серебряный...
(«К Филисе. Подражание Грессету»)

Как месяц в тишине великолепно шел,
Лучом серебряным долины освещая...
(«Пастух и соловей. Басня»)

Где месяц осребрил угрюмые твердыни
Над спящею водой.
(«На развалинах замка в Швеции»)¹

Обращаясь к Венере, загримированной под луну, Пушкин скрещивает несколько традиций и их семантических полей. Во-первых, это весьма важные для предромантической поэзии и прозы традиции эротизированных описаний лунной ночи, вызывающей любовное томление и меланхолию. Во-вторых, — традиция поэтических обращений влюбленного мужчины к «золотому» Весперу/Гесперу с просьбой осветить ему путь на свидание. Она восходит к 16-й идиллии Биона, которую до конца XIX века часто приписывали Мосху. Приведем ее основной вариант в более или менее точном современном переводе:

Геспер, ты светоч златой Афродиты, любезной для сердца!
Геспер, святой и любимый, лазурных ночей украшенье!
Меньше настолько луны ты, насколько всех звезд ты светлее.
Друг мой, привет! И когда к пастуху погоню мое стадо,
Вместо луны ты сиянье пошли, потому что сегодня
Чуть появилась она и сейчас же зашла. Отправляюсь
Я не на кражу, не с тем, чтобы путника ночью ограбить.
Нет, я люблю. И тебе провожать подобает влюбленных.²

Сражение при Лоре // Сын отечества. 1817. Ч.37. № 13. С.229.

¹ К.Н.Батюшков. Полное собрание стихотворений. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. Н.В.Фридмана. М.; Л., 1964. С.67, 78, 172.

² Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы / Перевод и коммент. М.Е.Грабарь-Пассек. М., 1958. С.179. Интересно, что Джакомо Леопарди в примечании к своему переводу этой идиллии отметил ее сходство с «Гимном Луне» (“A Hymn to the Moon”) английской писательницы Мэри Монтего (см.: The Works of the Right Honorable Lady Mary Wortley Montagu ... in five

Д.П.Якубович, назвавший идиллию Биона «эллинским первообразом» РОЛГ, предположил, что Пушкин познакомился с нею по антологии своего лицейского учителя Н.Ф.Кошанского «Цветы греческой поэзии» (1811), куда вошли ее прозаический пересказ, неуклюжий поэтический перевод и комментарий.¹ Интересно, что Кошанский почему-то полагал, что «сие приветствие Гесперу» написано в «духе уныния» и, прочитав его, «невольнo придешь в некоторую томную меланхолию»²—характеристика, более соответствующая элегическому РОЛГ, нежели весьма бодрому античному образцу. Можно с уверенностью утверждать также, что Пушкин знал и по крайней мере один из французских источников Кошанского—прозаический перевод идиллий Биона и Мосха, выполненный Жюльеном-Жаком Мутонне де Клерффоном (Moutonnet de Clairfons, 1740—1813).³ Впрочем, интерес к образу вечерней звезды у него должны

volumes. London, 1803. Vol.V. P.226—227), где, как и у Пушкина, смешаны атрибуты Луны и Венеры (Opere di Giacomo Leopardi. Edizione accresciuta, ordinata e corretta da Antonio Ranieri. Napoli, 1860. P.177). В итальянской и французской культуре «Гимн Луне» был известен благодаря похвалам Альгаротти, который привел его английский текст в своих «Размышлениях на разные темы» (см.: Oeuvres du Comte Algarotti. Traduit de l'Italien. Berlin, 1772. Vol.V. P.322).

¹ Д.П.Якубович. Античность в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 6. М.; Л., 1941. С.132—133.

² Цветы греческой поэзии, изданные Николаем Кошанским, доктором философии, надворным советником и профессором Российской и латинской словесности при императорском Царско-Сельском Лицее, М., 1811. С.97. В качестве русской параллели к идиллии Кошанский приводит обращение к «печальной луне» в стихотворении Капниста «На смерть Юлии», о котором речь шла выше (там же. С.103).

³ Moutonnet de Clairfon. Anacréon, Sapho, Bion, Moschus, Théocrite, Musée, La veillée des fêtes de Vénus, Choix de Poésies de Catulle, d'Horace et de différens Auteurs / Seconde Édition, revue et corrigé. Paris, 1781. T.2. P.1—2 («Вечерняя звезда» напечатана как первая идиллия Мосха под заглавием «Молитва пастуха»—“Priere d'un Berger”). Чтобы убедиться в том, что Кошанский отталкивался от указанного источника, сравним начало двух переводов:

Кошанский (С.282)

О Геспер тихий и прелестный!
Краса полунощи, Киприды свет любезный,
Приветствую тебя!

Мутонне де Клерффон

Hespérus, brillante lumière de l'aimable
Cythérée, je te salue, Étoile chéri, le plus
bel ornement d'une nuit azurée!

О знакомстве Пушкина с переводами Мутонне де Клерффона свидетельствует его стихотворение «Земля и море» (1821), переложение пятой идиллии Мосха, написанное примерно в то же время, что и РОЛГ, и включенное вместе с последним в раздел «Подражания древним» сборника «Стихотворения» 1826 года. С давних пор считается, что главным источником Пушкина был

были возбудить не какие-то конкретные переводы, а сама богатая французская (и шире—западноевропейская) традиция поэтических обработок идиллии, указывавшая на ее большой литературный вес и пригодность для адаптации к разным жанровым и стилистическим модусам,—традиция, на которую Пушкин ориентировался и к которой стремился присоединиться.¹ Среди известных французских

вольный стихотворный перевод Кошанского, напечатанный под названием «К спокойствию» в его «Цветах греческой поэзии» (текст перевода, историю вопроса и обоснование общепринятой точки зрения см. в последней по времени работе: С.А.Кибальник. Идиллия Пушкина «Земля и море» (Источники, жанровая форма и поэтический смысл) // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 29. СПб., 2004. С.178—197). В действительности же, как показывает сопоставительный анализ текстов, главным источником «Земли и моря» явился прозаический перевод Мутонне де Клерфона “Son amour pour la tranquillité” («Его любовь к спокойствию»; далее цит. по: Moutonnet de Clairfon. Anacréon, Sapho, Bion, Moschus, Théocrite... T.2. P.29—30). Вот наиболее явные лексико-грамматические схождения, которые отсутствуют в переводе Кошанского:

Пушкин	<i>Moutonnet de Clairfon</i>
Когда же волны по брегам Ревут, кипят и пеной блещут	mais quand l'onde ... mugit horriblement, ... que les vagues ... s'élevent à gros bouillons pleins d'écume
Я удаляюсь от морей Земля мне кажется верней рыбак суровый: Живет на утлом он челне	je m'éloigne de la mer Le terre ... me paroît un séjour plus sûr Le pêcheur ... mène une vie bien dure ... sa maison, c'est une frêle barque

Судя по совпадению названий и нескольких мотивов в начальных стихах, Кошанский тоже пользовался переводом Мутонне де Клерфона, чем объясняются давно замеченные пушкинистами лексические совпадения первых семи стихов его переложения с «Землей и морем». Но кроме того у него был и другой французский источник, за которым он близко следовал во второй части текста, начиная с восьмого стиха: вольный прозаический перевод аббата Купе (abbé Jean-Marie Coupé, 1732—1818) “Le bonheur des champs” («Сельское блаженство»: J.M.L.Coupé. Les soirées littéraires, ou Mélanges de Traductions nouvelles des plus beaux morceaux de l'Antiquité... Paris, an VII (1799). T.XIII. P.237—238).

¹ То же самое можно сказать и об идиллии «Земля и море» и ее древнегреческом источнике, к которому до Пушкина обращались многие французские поэты. Б.В.Томашевский указал, что необычный для передачи античных гекзаметров метр стихотворения (четырёхстопный ямб), а также образ грозы, отсутствующий как в оригинале, так и у Кошанского, восходят к переложению идиллии Мосха, названному ее автором, французским поэтом Никола-Жерменом Леонаром, “Les plaisirs du rivage” («Радости [морского] берега». См.: Б.В.Томашевский. Пушкин и Франция. Л., 1960. С.450). Кроме того, у Пушкина звучат отголоски двух других французских переводов идиллии, барона де

поэтов, в разное время перелавших идилию Биона, внимание Пушкина в первую очередь могли привлечь Ронсар (ода XX из четвертой книги «Од») и Пьер Франсуа Тиссо, любимый ученик и последователь Парни («L'amant à l'étoile du soir»). Конечно же, Пушкин помнил переложение Андре Шенье («Élégie IV, tirée d'une idylle de Moschus»), напечатанное в том самом сборнике стихотворений последнего, который он изучал еще в конце 1819 года в Петербурге, а потом в Гурзуфе.¹ В каждом из этих переводов имеются отсутствующие в оригинале подробности, которые при желании нетрудно сблизить с РОЛГ. Так, Ронсар вводит в описание элемент приморского пейзажа—Веспер у него должен погрузиться в «морской исток» («la marine source»);² Тиссо повторяет и варьирует обращения к «вечерней звезде» («Astre de soir, astre de Cythérée ... Astre d'Amour») и дает возлюбленной лирического героя имя Адели («Adele ici m'attend avec l'Amour»)³. Наконец, Шенье изменяет финал идилии, завершая ее

Лонжьера (см.: [Hilaire Bernard de Requeleyn Longepierre.] Les idylles de Bion et de Moschus, Traduites de Grec en Vers François, Avec des Remarques. Paris, 1686. P.167—168) и Пуансине де Сиври (см.: Анакреон, Sapho, Moschus, Bion et autres poetes Grecs, traduits en vers français par Poinset de Sivry. Cinquième édition, augmentée. Paris, An V (1797). P.119—120). В «Земле и море» можно усмотреть и полемический ответ на переложение хорошо известного Пушкину Экушара Лебрена (по мнению Б.В.Томашевского, «возвышенного галла» оды «Вольность»: см.: Б.В.Томашевский. Пушкин и Франция. С.315—359), который украсил идилию рядом дополнений, введя в нее любовную тему и несколько классических имен: Фетида, Цитера, Диана, Борея, Нерей, Кибела, отсутствующих в оригинале (Oeuvres de Ponce Denis (Écouchard) Le Brun... Mises en ordre et publiées par P.L.Ginguené... Paris, 1811. Т.II. P.96—97). Пушкин, как и Лебрен, в нескольких местах расцветчивает простую схему идилии, но у него это не ложноклассический орнаментализм, а реминисценции батюшковского поэтического языка, придающие тексту характер элегии (см.: Н.Элиаш. К вопросу о влиянии Батюшкова на Пушкина // Пушкин и его современники. Вып. XIX-XX. Пг., 1914. С.32; А.Р.Зарецкий. Об идилии Пушкина «Земля и море» // Университетский Пушкинский сборник. М., 1999. С.340—346; О.А.Проскурин. Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999. С.96). Любопытно, что почти одновременно с Пушкиным идилию Мосха в сходном ключе транспонировали Шелли в Англии и Леопарди в Италии—свидетельство ее актуальности для нового романтического стиля.

¹ С. А. Кибальник по недоразумению счел это стихотворение Шенье обращением не к «прекрасной звезде Венеры» («bel astre de Vénus»), а к Диане, заметив при этом, что Пушкин в РОЛГ мог на него ориентироваться (С.А.Кибальник. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. С.178).

² Ronsard. Oeuvres complètes. P.822—823.

³ P. F. Tissot. Baisers et élégies de Jean Second, avec le texte latin, ... suivis de quelques baisers inédits. Paris, 1806. P.167—168. Затем переложение Тиссо

эффектным сравнением «обожаемой нимфы, прекрасной и среди красавиц» с «украшением ночи»—с «прекрасной звездой Венеры», льющей свой «чистый свет» среди «других светил, ведомых Дианой»:

J'aime: je vais trouver des ardeurs mutuelles,
Une nymphe adorée, et belle entre les belles,
Comme, parmi les feux que Diane conduit,
Brillent tes feux si purs, ornement de la nuit.¹

Несмотря на все эти и некоторые другие новации, общий смысл идиллии во всех случаях остается неизменным: вечерняя звезда изображается как покровительница любящих, как предшественница и/или заместительница луны, временно выполняющая ее осветительные функции.² Столь важные для РОЛГ элегические мотивы воспоминания, тоски по прошлому, где «все для сердца мило», не находят

было напечатано по крайней мере дважды, в «Альманахе Муз» и в сборнике лучших стихотворений в жанре легкой поэзии за 1800—1810 гг.: *Almanach des Muses, ou Choix de poésies fugitives de 1807 (Vol.44)*. Paris, 1808. P.146; *Choix décennal de Poésies légères depuis l'an 1800*. Paris, 1810. P.215.

¹ *Oeuvres d'André de Chénier*. Gand, 1819. P.28. Сравнение Шенье можно считать глубоким подтекстом финала РОЛГ, где «дева юная» появляется среди подруг и имплицитно отождествляется с вечерней звездой. Его также следует учитывать как возможную параллель к известным стихам в «Евгении Онегине»: «У ночи много звезд прелестных, / Красавиц много на Москве. / Но ярче всех подруг небесных / Луна в воздушной синеве, — / Но та, которую не смею / Тревожить лирою моею, / Как величавая луна / Средь жен и дев блестит одна...» (анализ других параллелей см.: И.Г.Добродомов, И.А.Пильщиков. Лексика и фразеология «Евгения Онегина». Герменевтические очерки. М., 2008. С.170—180).

² Ср. хрестоматийное для предромантической и романтической поэзии описание наступления ночи в четвертой книге «Потерянного рая» Мильтона: “...Now glow'd the firmament / With living sapphires: Hesperus, that led / The starry host, rode brightest, till the Moon, / Rising in clouded majesty, at length / Apparent queen, unweild her peerless light, / And o'er the dark her silver mantle grew” (ст. 604—609; букв. пер.: «...Вот засияла твердь / живыми сапфирами: Геспер, который возглавил / звездную рать, гарцевал всех ярче, пока луна, / поднявшаяся во всем своем облачном величии, / истинная королева, не сняла наконец покров со своего несравненного света / и не набросила на тьму серебристую мантию»). Пушкин должен был знать этот фрагмент по стихотворному переводу Жака Делиля (*Paradis perdu, traduit par Jacques Delille*. Paris, 1805. Т.2. P.50) и по «Гению Христианства» Шатобриана, где весь пассаж переведен прекрасной прозой (*Chateaubriand. Génie du Christianisme. Édition établie par Pierre Reboul*. Paris, 1966. Т.I. P.252).

во французских поэтических переводах идиллии Биона никаких соответствий.

Однако, как продемонстрировал американский исследователь Джеффри Хартман в превосходной статье «Вечерняя звезда и вечерняя земля» (“Evening Star and Evening Land”), именно эти мотивы постепенно выходят на первый план в английской предромантической поэзии.¹ Во Франции и в России, кажется, осталась незамеченной проанализированная Хартманом ода «Вечерней звезде» (“To the Evening Star”, 1744) английского поэта Марка Эйкенсайда, в которой лирический герой, оплакивающий умершую возлюбленную, обращается к Гесперу с просьбой послушать его печальную песнь и отвести к тем посеребренным ручьям и рощам, где когда-то они гуляли вместе с «прекрасной Олимпией» и где он теперь хочет внимать нежному голосу соловья и вспоминать былое.² Зато другое обращение к вечерней звезде в том же меланхолическом ключе—начало поэмы Оссиана/Макферсона «Песни в Сельме»—пользовалось поистине всевропейской известностью. По данным Ю.Д.Левина, к 1820 году в России было опубликовано семь полных переводов «Песен в Сельме»—три прозаических (Н.М.Карамзин, Е.И.Костров, В.Литвинов) и четыре поэтических (П.С.Политковский, Н.И.Гнедич, П.А.Катенин, Н.Ф.Грамматин).³ Прочитываем открывающее поэму обращение к вечерней звезде в переводе Ермила Кострова, поскольку знакомство Пушкина с его Оссианом не вызывает никаких сомнений.⁴

Вечерняя звезда, любезная подруга ночи, возвышающая блистательное чело свое из облаков запада, и шествующая величественными стопами по лазори небесной! что привлекает взор твой на долине? Бурные дня ветры молчат; шум источника удалился; усмиренные волны ласкаются у подножия скалы; ... Лучезарная! что привлекает взор твой на долине? Но я вижу, ты с нежною усмешкою преклоняешься на края горизонта.

¹ См.: Geoffrey H.Hartman. The Fate of Reading and Other Essays. Chicago and London, 1975. P.147—178.

² Mark Akenside. The Poetical Works, in two volumes. Collated with the best editions by Thomas Park, esq. F.S.A. London, 1805. Vol.2. P.38—41. Из всех произведений Эйкенсайда на французский и русский язык переводилась только его большая дескриптивная поэма «Об усладах воображения» (“The Pleasures of Imagination”, 1744). См. о ней: Ю.Д.Левин. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990. С.197, 204; Т. Смолярова. Зримая лирика. Державин. М., 2011. С.205—216.

³ Ю.Д.Левин. Оссиан в русской литературе. Л., 1980 (по указателям).

⁴ См.: там же. С.96, 136 (прим.7).

Волны радостно стекаются вокруг тебя, и омывают твои блестящие влася. — Прости молчаливая звезда! пусть огонь моего духа сияет вместо лучей твоих. Я чувствую, он возрождается во всей своей силе, при его сиянии я вижу тени друзей моих...¹

Комментируя начало «Песен в Сельме», Хартман обратил внимание на то, что вечерняя звезда Оссиана быстро исчезает, уступая место не Луне, а свету «души Оссиановой» (англ. “the light of Ossian’s soul”). «Этот свет,— пишет он,— память, матрица эпического искусства. Душу Оссиана воспламеняют воспоминания о мертвых друзьях, героях и бардах, которые прежде ежегодно собирались в Сельме. Вечерняя звезда приводит нас не к луне и ее яркой эпифании, но к памяти—к умирающим голосам из прошлого».² Если заменить эпическое искусство на элегическую поэзию, а воспоминания о мертвых друзьях на воспоминания о потерянном крымском рае, населенном юными девами, то наблюдения Хартмана можно переадресовать РОЛГ. В сходных горно-морских декорациях (ср. словесные совпадения с переводом Кострова: вечерняя звезда, подруга, ночь, облака, небесная, долина, шум/шумят, волны, скалы, нежный, луч, тень) Пушкин разыгрывает элегическую вариацию на оссианову тему воспоминаний, разбуженных вечерней звездой. Они вызывают у лирического героя «сладкую меланхолию», составляющую, по Гердеру, «господствующий тон элегической поэзии».³ Даже траурные мотивы, играющие столь важную роль у Оссиана, исподволь прорываются в идиллический пейзаж, когда рядом с «нежным миртом», традиционным символом жизни, молодости и любви,⁴ появляется «темный кипарис»—символ смерти и печали.

¹ Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века: гальские стихотворения. Переведены с французского Е.Костровым. М., 1792. Ч.1. С.281—282.

² Geoffrey H.Hartman. The Fate of Reading and Other Essays. P.165.

³ В.Э.Вацуру. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994. С.59.

⁴ В античной и неоклассической традиции мирт—дерево, посвященное Афродите/Венере (См. подробнее: L’abbé de la Chau. Dissertation sur les attributs de Vénus. Paris, 1776. P.80—82). У Елены Троянской тоже было свое дерево: платан, о чем говорилось еще в XVIII идиллии Феокрита «Эпиталамий Елены» (Феокрит. Мох. Бион. Идиллии и эпиграммы. С.86). Любопытно, что в своем переводе элегии Мильвуа «Бегство Елены» А.Ф.Раевский сделал ошибку, превратив древо Елены (“l’arbre d’Hélène”), то есть платан, именно в «нежный мирт»: «Погибни, нежный мирт, Елене посвященный!» (Французская элегия XVIII—XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры: Сборник / Сост. В.Э.Вацуру. Комментарии В.Э.Вацуру и В.А.Мильчиной. М., 1989. P.273; первая публикация перевода: Вестник Европы. Ч.121. 1821. №24. С.293—296).

Согласно Хартману, два имени и два лика Венеры—вечерний (Геспер/Веспер) и утренний (Фосфор/Люцифер)—символизируют непрерывность, которая сохраняется в ситуации видимой потери.¹ В этой связи Хартман цитирует эпитафию, написанную Платоном своему любимцу по имени Астер, умершему в расцвете лет:

Прежде звездою рассветной светил ты, Астер мой, живущим,
Мертвым ты, мертвый теперь, светишь закатной звездой.²

Платон обыгрывает буквальное значение имени юноши (др.-греч.: звезда), уподобляя его короткую, но яркую жизнь утренней звезде, а посмертную память о нем—звезде вечерней: Астер умирает, но его имя продолжает жить в веках, как бы воплотившись в свое означаемое. Эпитафия Астеру возвращает нас к посмертной судьбе Елены Прекрасной, которая после физической смерти также превращается в светило, причем Венера, наряду с луной или блуждающими звездами, входит в ряд ее возможных воплощений, мотивированных традицией. Еще в «Истории» Геродота (кн. II, 112) рассказывалось о храме в Мемфисе, посвященном «Чужеземной Афродите», который на самом деле, как предполагает Геродот, являлся «храмом Елены, дочери Тиндарея».³ Исследователи отмечают ряд примеров в поздней античности, когда Елена начинает ассоциироваться с Венерой, а ее звезде переадресовывается один из самых важных эпитетов богини любви: Урания (небесная; в противоположность «Пандемос»—земная).⁴ Эта

¹ Geoffrey H. Hartman. *The Fate of Reading and Other Essays*. P.150—151.

² Греческая эпиграмма. М., 1960. С.56 (пер. Л.Блуменау). Пушкин мог знать эту эпитафию по какому-то французскому переводу. Ср., например: “Aster, étoile du matin, autrefois tu brillois ici-bas; à present, étoile du soir, tu reluis dans les champs Elisées” (*Les vies des plus illustres philosophes de l’antiquité ... traduites du Grec de Diogène Laerce*. Amsterdam, 1761. P.205). “Comme un astre du soir tu vas briller encore / Bel Aster; mais hélas! Ce ciel n’a plus d’aurore” (*Pensées de Platon sur la religion, la morale, la politique, recueillies et traduites par M. Jos.-Vict. Le Clerk*. Paris, 1819. P.XVII).

³ Геродот. *История в девяти книгах*. Л., 1972. С.113. Ср. французский перевод XVIII века: *Histoire d’Hérodote, traduite du Grec, ... par M. Larcher*. Paris, 1786. Т.II. P.87. Переводчик Геродота Пьер Анри Ларше (1726—1812) обсуждал это странное, на его взгляд, отождествление Венеры и Елены Троянской в своем «Трактате о Венере», объясняя его недостатком деликатности у древних (*Mémoire sur Vénus, ... par M. Larcher*. Paris, 1775. P.35—36).

⁴ H. Usener. *Kleine Schriften*. Leipzig; Berlin, 1913. Band 4. S.70; Arthur Bernard Cook. *Zeus God of the Bright Sky*. Vol.I. P.773; Fernand Chapouthier. *Les Dioscures au service d’une Déesse*. P. 141, 145-146; Jack Lindsay. *Helen of Troy. Woman and Goddess*. P.211.

традиция, похоже, дожила до Нового времени, о чем свидетельствует один из посмертных панегириков самой знаменитой Елене XVII—XVIII веков—итальянке Елене Корнаро (Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, 1646—1684), прославившейся своей ученостью (она знала много языков и была первой женщиной, получившей степень доктора наук), красотой и целомудрием (она дала обет безбрачия и отвергла самых завидных женихов). Интересующее нас место в старом французском переводе читается так:

On nous dit qu'Helene est l'etoile de Venus, qui brille dans les champs empirées, et que n'ayant laissé sur la terre aucun héritier de ses vertus, elle va donner au ciel de ses enfans, en épousant le soleil.¹

[Говорят, что Елена—это звезда Венеры, которая сияет в эмпиреях, и что, не оставив на земле наследника своим добродетелям, она подарит детей небу, обвенчавшись с солнцем.]

Поскольку со звездой Венеры здесь отождествляется девственность, образец христианских добродетелей, ясно, что речь идет именно о небесной, возвышенной, неплотской Венере-Урании. Подобно Платону в эпитафии Астеру, автор отталкивается от значения имени Елена, которое обычно связывали с идеей света, возводили к греческому существительному, означавшему факел, светоч, и считали женским родом от слова «гелиос», то есть солнце.² В этом смысле любая Елена имеет право называть своим именем любое небесное светило, включая, конечно, и вечернюю звезду. Даже если Елена Раевская ничего не знала об отождествлениях Афродиты/Венеры с Еленой Троянской, не слышала о Елене Корнаро, не изучала античных авторов, писавших о звезде Елены, не читала ни Еврипида, ни «Сонеты к Елене» Ронсара, ни справочники по астрономике и мифологии, сама семантика ее имени, вкупе с его сильными античными коннотациями, давала ей—единственной из четырех сестер—достаточные основания для того, чтобы считать Венеру (или какую-нибудь иную яркую звезду на Таврическом вечернем небосклоне³) своей соименницей.

¹ *Bibliothèque universelle et Historique* [de l'année 1687]. Amsterdam, 1687. Т.6. P.235. Тот же перевод был напечатан во втором издании «Библиотеки» (Amsterdam, 1705. Т.5. P.203—204), а также в книге: [Guilio Roberto di Sanseverino] *Les vies des hommes et des femmes illustres d'Italie, depuis le Rétablissement des Sciences et des beaux Arts*. Paris, 1767. Т.II. P.108 (второе исправленное издание: Yverdon, 1768; немецкий перевод: 1769).

² Antoine Court de Gébelin. *Monde primitif...* Nouvelle édition. Т.IV. P.489.

³ По подсчетам петербургского астронома-любителя Н.Н.Кузнецова,

Все вышеизложенное позволяет предположить, что «девой юной» РОЛГ, как и адресатом элегии «Увы! зачем она блистает...», была Елена Раевская. Это отнюдь не значит, что мы предлагаем новую (или, вернее, самую старую) кандидатуру на вакансию «утаенной любви» Пушкина. Скорее всего, прав Ю.М.Лотман, считавший, что никакой «утаенной любви» вообще не было, а была литературная игра в нее, призванная заставить читателя поверить в биографическую легенду о безнадежной любви автора к прекрасной, но неприступной деве.¹ Другое дело, что для этой игры Пушкину требовались реперные точки в реальной жизни, по которым читатель мог бы строить догадки о связях событий поэтического текста с событиями биографии поэта. Как он напишет в «Путешествии Онегина», в начале 1820-х годов ему

...казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья... (VI, 200)

Иными словами, молодому Пушкину требовалась именно элегическая или поэтическая красавица, то есть такой женский образ, который был бы связан с крымским антикизированным локусом и вписывался в жанрово-тематическую матрицу. Елена Раевская — «чахоточная дева», чья недолговечная, минутная красота словно бы реализовала один из главных топосов «унылой элегии», любительница Байрона, которой, как можно предположить, была не чужда романтическая мечтательность, — подходила для этой роли значительно лучше, чем ее сестры: еще совсем «гадкий утеночек» Мария и уже испол-

Пушкин не мог наблюдать Венеру на крымском вечернем небе в 1820 году, так как тогда она была видима только как утренняя звезда. Скорее всего, он, его «элегическая красавица» и/или какие-то еще наблюдатели звездного неба приняли за Венеру одну из двух других планет — либо Юпитер, либо Сатурн (Н. Н.Кузнецов. «Вечерняя звезда» в одном стихотворении Пушкина // Мирозведение. 1923, № 1 (44). С. 88—89). В поэтическом мире, однако, законы природы не имеют силы, и движение звезд и планет подчиняется воле поэта, обычно мало сведущего в астрономии. Только крайне наивные исследователи могут утверждать, что «мы можем вполне доверять его [Пушкина] поэтическим утверждениям: если видел Венеру, значит это было на самом деле» ([М.Б.Строганов.] Венера // Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Материалы к энциклопедии в двух частях. Ч.1: А—К. Тверь, 2002. С.58).

¹ Ю.М.Лотман. Пушкин: биография писателя... С.68—71. См. также важные соображения О.А.Проскурина в его комментарии к «Бахчисарайскому фонтану» (Пушкин. Сочинения ... Вып. 1: Поэмы и повести. С.282—283).

не сформировавшаяся, властная, решительная Екатерина, которую Пушкин потом сравнит с Мариной Мнишек.

Пытаясь объяснить, почему Пушкин изначально запретил Бестужеву печатать последние три стиха РОЛГ, Ю.М.Лотман писал:

Этим он, прежде всего, привлекал к ним внимание, давая понять, что они содержат важную для автора тайну (что из самого текста как такового совсем не очевидно). Если считать, что цель Пушкина состояла в сохранении тайны, а не в создании вокруг элегии атмосферы таинственности, то почему автор предлагал не печатать последние три стиха, а не два (стиху «Когда на хижину сходила ночи тень» легко можно было в печатном варианте придать синтаксическую законченность)? Если бы Бестужев исполнил требования Пушкина, то стихотворение получило бы в печати вид незаконченного отрывка, интригующе обрывающегося таким образом, что последний стих лишен рифмующейся с ним пары. В сочетании с устным известием о том, что конец не мог быть опубликован из-за его интимности (а это обстоятельство стало бы достоянием определенного круга читателей), такая публикация окружила бы элегию тайной и тесно бы связала ее с биографической легендой.¹

Объяснение Лотмана представляется абсолютно убедительным, но оно не исключает и существования каких-то личных причин биографического плана. Судя по тому, что позднее, в собраниях стихотворений 1826 и 1829 годов, когда крымский эпизод уже потерял актуальность для биографической легенды, а публикация в «Полярной звезде» забылась, Пушкин печатал РОЛГ без последних трех стихов, даже не обозначив пропуск точками, у него, вероятно, были какие-то обязательства перед «элегической красавицей». В черновике письма к Бестужеву от 12 января 1824 года есть упоминание о том, что та женщина, к которой относится РОЛГ, первой прочла элегию (XIII, 386) и, как можно понять, не разрешила Пушкину предавать гласности стихи об имени звезды. Не исключено, что по тем же соображениям Пушкин заменил эпитет «Таврические» перед «волны» в 11-м стихе на «полуденные» (см. II, кн.2, 637), а затем отказался от заглавия «Таврическая звезда», явно избегая прямой локализации и вместе с нею того, что П.В.Анненков назвал в примечании к РОЛГ «неосно-

¹ Ю.М.Лотман. Пушкин: биография писателя... С.69.

вательными применениями».¹ Здесь, вероятно, уместно вспомнить о том, какие строгие нравы царили в семье Раевских по части охраны девичьей чести. Уже в 1860-е годы Екатерина Николаевна, как сообщил Я.К.Грот, решительно отвергла «недавно напечатанное сведение, будто Пушкин учился там [в Гурзуфе] под ее руководством английскому языку. Ей было в то время 23 года, а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием такому сближению. По ее замечанию, все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью Н.Н.Раевского в Юрзуфе читал Байрона, и что, когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Катерине Николаевне за справкой».² Воспитанная в подобных правилах, которые, как следует из слов Екатерины Николаевны, запрещали общение с молодыми людьми без родительского надзора, «элегическая красавица», вероятно, могла полагать, что пушкинские поэтические воспоминания о вечерних прогулках у моря и подслушанных девичьих разговорах, не предназначенных для чужих ушей, способны ее скомпрометировать. Что же касается обрыва текста на слове «лень», оставшемся без рифмы, то нам стоит обратить внимание на его звуковой состав: ведь оно перекликается с неназванным именем героини — Елены.³

¹ Сочинения Пушкина. Изд. П.В.Анненкова. СПб., 1855. Т.2. С.277.

² Воспоминания Е.Н.Раевской в записи Я.К.Грота // Пушкин в воспоминаниях современников / 3-е изд., доп. СПб., 1998. Т.1. С.211.

³ Тем же словом заканчивается и неотделанная крымская элегия «Кто видел край, где роскошью природы...» (1821): «Приду ли вновь под сладостные тени / Душой уснуть на лоне мирной лени?» (II, 191). Повторение консонантной основы имени Елена/Hélène, звуков л—н, и гласной е в последнем стихе: «на лоне ... лени» позволяет подозревать явление, сходное с тем, которое В.Н.Топоров описал для скрытого имени Марии Лазич в лирике Фета: «не столько анаграмму имени, сколько отсылку к некоему его соответствию, его знаку, звуковой теме, и все ради того, чтобы через имя сберечь и милый образ» (В.Н.Топоров. К исследованию анаграмматических структур (анализы). ... II. «Скрытое» имя в русской поэзии // Исследования по структуре текста. М., 1987. С.220). Элегическая героиня в «Кто видел край...» получает условное литературное имя Эльвина, введенное в русскую поэзию балладой Жуковского «Эльвина и Эдвин» (1815). Оно, как легко заметить, созвучно и равносложно имени Елена, причем его звуковая фактура подчеркивается аллитерациями и ассонансами в соседних словах: «Златой предел! Любимый край Эльвины, / Туда летят желанья мои!».

Владимир ЕМЕЛЬЯНОВ

МАТЕРИАЛЫ И МАРГИНАЛИИ К СТИХОТВОРЕНИЮ В. Я. БРЮСОВА «АССАРГАДОН»

Стихотворение А. Тинякова «Тукультипалешарра I», разобранный нами на предыдущих чтениях (Емельянов, 2010, 109-120), является подражанием знаменитому стихотворению В. Я. Брюсова об ассирийском царе Асархаддоне. Поэтому, уделив внимание копии, необходимо в рамках нашей общей проблематики — Древняя Месопотамия в русской литературе — обратиться к оригиналу.

Сонет В. Я. Брюсова «Ассаргадон. Ассирийская надпись», датированный самим автором декабрем 1897 г., до сих пор не имеет адекватного текстологического и историко-литературного комментария. Это связано, во-первых, с тем, что черновики сонета только недавно были обнаружены, во-вторых, со слабой изученностью брюсовского круга чтения в 1890-е годы. Поэтому в настоящее время возможны только маргиналии к тексту сонета. Публикуемые здесь маргиналии подчиняются довольно определенному плану. Следует процитировать сонет Шелли «Озимандия» как основу брюсовского вдохновения, проанализировать источники самого брюсовского сонета¹ и указать некоторые случаи его рецепции в последующей русской литературе.

¹ Прагматическая причина написания цикла сонетов о великих героях прошлого может быть очень простой. В конце 1890-х годов Брюсов учился на историко-филологическом факультете Московского университета и слушал лекции по всеобщей истории. Стихотворения этого периода — не что иное, как зарифмованные конспекты лекций. Ассаргадон, Рамзес, Александр и другие герои древности были для купеческого сына, поздно поступившего в университет, настоящими образцами жизни. Через них он приобщался к ценностям элитарной дворянской культуры, знать их он был обязан лучше многих дворянских детей. Через восприятие истории постепенно выстраивалась личная система ценностей Брюсова, он как бы вбирал всю историю в себя и пытался единолично овладеть ею в поэтическом творчестве. Если Пушкину достаточно было владеть историей через память о деяниях его предков, то Брюсов был лишен опоры на родовое прошлое, зато он нашел опору во всемирной истории. Как представитель человеческого рода, он представлял себя ее творцом во всех известных эпохах. Об этом пишет он сам: «Я, например, готовился к государственным испытаниям в университете по историческому отделению и все читал исторические сочинения, вот откуда у меня Дантэ, Ассаргадон, Моисей, Кассандра» (письмо к П. Перцову начала ноября 1898) // Литературное Наследство. 98. 1. 795.

Источник Шелли: Диодор Сицилийский о статуе Рамзеса II (Озимандии) (I 47):

Ten stades from the first tombs, he says, in which, according to tradition, are buried the concubines of Zeus, stands a monument of the king known as Osymandyas... And it is not merely for its size that this work merits approbation, but it is also marvellous by reason of its artistic quality and excellent because of the nature of the stone, since in a block of so great a size there is not a single crack or blemish to be seen. The inscription upon it runs: «King of Kings am I, Osymandyas. If anyone would know how great I am and where I lie, let him surpass one of my works.» (Diodorus I).

П.-Б. Шелли, Озимандия (26.12-28.12.1817 г.)¹.

I met a traveller from an antique land,
Who said — “two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert ... near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lips, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;
And on the pedestal these words appear:
My name is Ozymandias, King of Kings,
Look on my Works ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.”
(Shelley)

Перевод К. Д. Бальмонта

Я встретил путника; он шел из стран далеких
И мне сказал: вдали, где вечность сторожит
Пустыни тишину, среди песков глубоких

¹ Шелли написал стихотворение о статуе Рамзеса II в соревновании с Горацием Смитом, о чем подробнее см. <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/1904.html>. Оба сонета были опубликованы в начале 1818 г. Интересна близость дат у Шелли и Брюсова. Оба сонета написаны в конце декабря, текст Брюсова отстоит от Шелли на 80 лет. Обращал ли Брюсов внимание на это сходство — неизвестно.

Обломок статуи распавшейся лежит.
Из полустертых черт сквозит надменный пламень —
Желанье заставлять весь мир себе служить;
Ваятель опытный вложил в бездушный камень
Те страсти, что могли столетья пережить.

И сохранил слова обломок изваянья:
«Я — Озимандия, я — мощный царь царей!
Взгляните на мои великие деянья,
Владыки всех времен, всех стран и всех морей!»

Кругом нет ничего... Глубокое молчанье...
Пустыня мертвая... И небеса над ней...

Черновики

а) Вариант 1: Брюсов В. Я. Мои стихи (записная книжка № 9) // РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 5/9. Л. 9об — 10

подзаголовок нет

стр. 5: «Египет речь мою внимал, как свой закон»
стр. 6: «Народ читал судьбу в моем едином взоре»
стр. 7: «На черепах врагов воздвиг я мощный трон»
стр. 10: «Мечта о подвигах — бесцельная забава»
стр. 11: «Деянья всех людей лишь тень в безумном сне»

дата: 1897

б) Вариант 2: Брюсов В. Я. Мои стихи (записная книжка № 11) // РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 5/11. Л. 2

(на титульном листе книжки: осень 1898)

подзаголовков есть

стр. 5: «Егип[ет]ту речь [мою] моя [внимал] звучала, как [свой] закон»

стр. 7: «[На черепах] Я на костях врагов воздвиг [я] свой мощный трон»

в) Вариант 3: Брюсов В. Я. “Tertia vigilia” (рукопись, макет) // РГБ. Ф. 386 Карт. 5. Ед. хр. 9. л. 8 (на отдельном листе)

подзаголовок нет

стр. 5: «Египет речь мою внимал, как свой закон»

стр. 6: «Народ читал судьбу в моем едином взоре»

стр. 7: «На черепах врагов воздвиг я мощный трон»

Даты нет. Под текстом помета: Из письма к Самыгину 21
д<екабря 18>97¹

и: ССС II 11

Беловой вариант

АССАРГАДОН

Ассирийская надпись

Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!
Едва я принял власть, на нас восстал Сидон.
Сидон я ниспроверг и камни бросил в море.

Египту речь моя звучала, как закон,
Элам читал судьбу в моем едином взоре,
Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе.

Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?
Деянья всех людей — как тень в безумном сне,
Мечта о подвигах — как детская забава.

Я исчерпал до дна тебя, земная слава!
И вот стою один, величем упоен,
Я, вождь земных царей и царь — Ассаргадон.
(Брюсов, 1899, 49).

КОММЕНТАРИЙ

Ассирия

Следует иметь в виду, что в декабре 1897 года Брюсов увлекался ассирийской культурой, о чем свидетельствует запись фабулы ненаписанного рассказа, обнаруженная А. Л. Соболевым в записной те-

¹ В письме Брюсова к Самыгину речь идет о мистическом значении Рождества Христова (ЛН. 98. 1. 387). Не значит ли этот факт привязку и самого стихотворения, предназначенного для включения в письмо, к празднику Рождества? Если это так, то здесь несомненно полемика Брюсова с христианским идеалом Царя Небесного, противопоставление ему славного земного царя.

тради поэта:

«В этот день Агапатис должна была принести свою девственность в жертву богине. Ибо ей бы<ло> уже 14 лет.

Агапатис одели в пышное пурпуровое платье; ее [браслеты] запястья были из золота и звенели при движениях; серьги ее были из цельного алмаза.

С толпой рабынь она прошла по улицам в храм [Иштар-Мелит] Мелитты.....

<...>

Юноша в ассирийской одежде первый остан<о>в<ился> перед ней. Он был тоже красив, тоже богато одет» и т.д.

(Брюсов В. Я. Записная тетрадь. Декабрь 1897 // РГБ. Ф. 386. Карт. 3. Ед. хр. 14, Л. 1).

Ассаргадон

В русскоязычной литературе конца XIX века имя ассирийского царя Ашшур-аххе-иддины (681-669 гг. до н.э.) передавалось самыми разными способами: Ассуракхиидин, Асаргаддон, Ассаргадон. «Ассаргадон» является неграмотной передачей, совершенно маргинально в последующей литературе и в большинстве контекстов известно только из реминисценций к стихотворению Брюсова.

Если взять комментарий к стихотворению «Ассаргадон. Ассирийская надпись» в собрании сочинений Брюсова, то прочтем у М.Васильева и Р. Шербакова: «Ассаргадон, вернее, Асархаддон — ассирийский царь (680 — 669 гг. до н.э.). В Нар-эль-Кельбе (Сирия) сохранилась высеченная на скале надпись о его победах. Сидон — древний финикийский город, разрушенный Ассаргадоном. Элам — древнее государство, расположенное к юго-востоку от Ассирии» (Брюсов, 1973 I, 590).

То есть, комментаторы сразу исправляют неверное чтение имени ассирийского царя на принятое в современной литературе и указывают на конкретную надпись, высеченную у реки Нахр-ал-Калб (между Бейрутом и Библосом) и якобы воспроизведенную в стихотворении Брюсова. Возникают сразу два вопроса: 1) как мог Брюсов, знаменитый своей точностью, исказить имя ассирийского царя?; 2) откуда Брюсов, не отличавшийся в свои 24 года хорошим образованием и знанием языков (тем более восточных), мог знать содержание одной из мелких надписей Асархаддона, опубликованных только в редком немецком издании? Ответы очевидны. Брюсов мог исказить имя ассирийского царя только в том случае, если он встретил в каком-то

справочном издании данный вариант имени. Как оно пишется правильно — он знать не мог, потому что упоминания об Асархаддоне в русскоязычной литературе до 1880-х гг. отсутствовали. Ответ на второй вопрос очевиден точно так же. Надпись из Нахр-ал-Калба Брюсов ни в коем случае не мог читать ни в подлиннике, ни в немецкой публикации. Он мог взять его тоже из какого-нибудь справочного издания, где, кстати сказать, ранее уже могло стоять искаженное имя ассирийского царя.

Самое простое, с чего следовало бы начать, — энциклопедия Брокгауза и Ефрона. Но выяснилось, что этим можно и закончить. Итак, статья “Ассирия” в томе 3 за 1890 год:

“Ассаргадон (630-667) снова овладел Вавилоном, избрал его своею резиденцией и предпринял там величественные постройки. Он передал своему преемнику господство над Халдеей, подчинил своей власти Египет, смирил эфиопа Таргака и изгнал Манассию из Иудеи в Вавилон. О деяниях его повествует сохранившаяся до нашего времени надпись в Нар-эль-кельбе, в Сирии, недалеко от Бейрута. Ассаргадон в старости отрекся от престола в 667 г., предоставив старшему сыну своему Ассурбанигалу (Сарданапалу VI) Ассирию и младшему Самулмасадукину (Саосдукину) — Вавилон” (Брокгауз 3, 329).

Тут вам, будьте любезны, и Ассаргадон с дикой опечаткой в датировке начала правления (630 вместо 680), и стела в Нахр-ал-Калбе, непонятно зачем приплетенная, поскольку основные события жизни Асархаддона изложены на большой призме из Ниневии. Ниже идет список литературы с дикими ошибками в иностранных языках и в именах авторов: “Niniveh UND its remains”, А.Раулинсон (автор, наверно, принял Генри за Анри) “The early history of Babllonia” (но через строку уже Г.Раулинсон). Короче говоря, понятно, что ни при какой погоде автор статьи этих книг в руках не держал, и откуда он черпал свою информацию — мне пока не известно. Зато известно другое: автор не мог быть профессионалом в области Древнего Востока.

Кто же он? Статья не подписана. В списке авторов тома А указаны всего двое писавших неславянские гуманитарные разделы: граф Н.Ланской (Археология), Ф.Селиванов (История

и география). О Селиванове достоверно известно, что он хмик. О Ланском не знаю ничего, но ясно, что не востоковед¹. Нигде более в русскоязычной литературе до стихотворения Брюсова имя Ассаргадон больше не встречается. В зарубежной литературе с самого начала принято западносемитское Esarhaddon, исключений нет. Следовательно, нужно признать первоначальным источником имени царя у Брюсова статью в “Брокгаузе”.

Нахр-ал-Калб

Комментаторы, сославшись на стелу из Нахр-ал-Калба, по-видимому, повторили неизвестную мне оригинальную брюсовскую ссылку на данные статьи из «Брокгауза» и тем самым попались на удочку мистификации поэта².

Источником же самого сюжета с перечислением побед Асархаддона была изданная в 1895 г. в Москве книга Г.Масперо «Древнейшая история народов Востока». Брюсов следует пересказанному Масперо канону ниневийской призм³.

А что же надпись в Нахр-ал-Калбе? Она (Vogel, 1956, 101-102) сделана на стеле с изображением Асархаддона, попирающего своих противников. Стела поставлена рядом со стелой Рамзеса II, воевавшего с хеттами в тех же местах. Надпись Асархаддона очень потерялась, видны только отдельные группы знаков. В первой части надписи упоминаются боги-хранители царя. Далее следуют эпитеты само-

¹ А. Л. Соболев считает иначе: “В первых восьми или девяти томах русского Брокгауза 99 % статей, помимо касающихся России, — прямой перевод из немецкого оригинала Brockhaus Konversations-Lexikon, выполненный студентами, нанятыми за маленькую мзду. И, соответственно, русского автора ассирийской статьи, скорее всего, не существует”.

² Хотя все может быть еще проще: комментаторы обнаружили статью об Ассаргадоне все в том же 3-м томе Брокгауза и решили, что стихотворение Брюсова связано с этой статьей. Вполне возможно, что никакой оригинальной ссылки на эту статью они не находили.

³ По сообщению А.Л.Соболева, в библиотеке В.Я.Брюсова нашлась эта книга, но только 1903 года издания (РГБ. Ф. 386. Книги. Ед.хр. 691). Во-первых, это издание напечатано позже, чем был написан «Ассаргадон», а во-вторых, посвященная ему глава в экземпляре лишена помет (что не удивительно, поскольку 2-е издание вышло уже после написания стихов об Ассаргадоне). На заднем форзаце — наброски стихотворения «Наше войско двигалось мирно...». Издание 1895 г. пока не обнаружено, но ничто не мешало Брюсову читать его в библиотеке.

го царя. В третьей части надписи говорится о победе над египетским фараоном Тахаркой и перечисляются военные трофеи (в том числе и металлы). На стеле нет сообщений царя о его победах над Сидоном и Эламом. Таким образом, ясно, что к содержанию Ниневийской призмы (основного источника по истории правления Асархаддона) надпись на стеле в Нахр-ал-Калб отношения не имеет. Следовательно, и стихотворение Брюсова не берет из нее ни одной строки.

Тем не менее, следует отметить два факта. Автору статьи в «Брокгаузе» был известен основной сюжет стелы в Нахр-ал-Калбе (победа над Тахаркой); прочими деяниями Асархаддона он пренебрег, должно быть, по причине неосведомленности в содержании ниневийской призмы. Брюсов же вслед за сонетом об Асархаддоне наисал сонет о Рамзесе II, который, как известно, первым установил свою стелу в Нахр-ал-Калбе. Случайна ли эта ассоциация двух царей и не говорит ли она о брюсовском знакомстве с двумя стелами из Нахр-ал-Калба хотя бы в виде фотографических иллюстраций?

Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон...камни бросил в море.

Автор стихотворения близко к тексту пересказывает надпись Асархаддона на ниневийской призме, известную к тому времени в переводах Э.Баджа и Р.Харпера на английский язык и в свою очередь пересказанную Г.Масперо. Первые строки этого текста содержат характерные для этого правителя титулы и повествуют о восстании сидонских князей, закончившимся их казнью и разрушением города. Эти строки текста переводятся с аккадского языка следующим образом:

Царь могучий, царь Вселенной, царь Ассирии, правитель Вавилона, царь Шумера и Аккада, царь царей Египта, Хатти, Куша...

Настигнувший Сидон, что посреди моря, разрушивший все его жилища! Крепость его, жилища его я (с корнем) вырвал, посреди моря бросил, место расположения его уничтожил.

(Esarhaddon, Cyl. A I 1-4, 9-13; Budge, 1880, 17)

Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон.

Несомненный парафраз из «Озимандии»:

И сохранил слова обломок изваянья:

“Я — Озимандия, я — мощный царь царей!

Взгляните на мои великие деянья,
Владыки всех времен, всех стран и всех морей!”

Однако у Шелли и Бальмонта не сказано о «вожде земных царей». Для чего Брюсов вставляет это слово? Знает ли он подлинное клинописное словосочетание «цари всех земель» или имеет в виду нечто другое, давая указание на то, что Ассаргадон «князь мира сего»? В цитированном словосочетании употреблена постоянная формула Апокалипсиса:

“И цари земные, и вельможи, и богатые, и тысяченачальники, и сильные, и всякий раб, и всякий свободный скрылись в пещеры и в ущелья гор,

¹⁶ и говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца;

¹⁷ ибо пришел великий день гнева Его, и кто может устоять?”
(Откр. 6: 15-17);

“И пришел один из семи Ангелов, имеющих семь чаш, и, говоря со мною, сказал мне: подойди, я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих;

² с нею блудодействовали цари земные, и вином ее блудодеяния упивались живущие на земле” (Откр. 17: 1-2).

²³ И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец.

²⁴ Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою” (Откр. 21: 23-24).

Итак, «царь земных царей» в свете формулы Апокалипсиса означает «царь блудодеев». Цари земные растлены великой Блудницей — Вавилоном, но спасутся в конце дней, увидев Град Небесный. Брюсов невольно заимствует эту формулу, чтобы затем активно противостоять оппозиции «цари земные — Царь Небесный», как мы увидим далее. По смыслу его сонета выходит, что Ассаргадон именно «князь мира сего» и не существует никакого иного мира.

Владыки и вожди, вам говорю я: горе!

Это предложение имеет два очевидных источника. “Владыки и вожди” — реминисценция известного пассажа из «Илиады» в переводе Н.И.Гнедича: “Вы мне поведайте, кто и вожди и владыки Данаев» (Илиада II 487; сочетание «вожди и владыки» повторяется также в II

760). Но несомненна и связь этой строки с формулой обличительной речи Христа против книжников и фарисеев в Евангелии от Матфея: “Горе вам, вожди слепые, которые говорите: “если кто поклянется храмом, то ничего, а если кто поклянется золотом храма, то повинен”” (Матф. 23:16). У Брюсова здесь довольно неуклюжая инверсия, в прозе это будет: “Горе вам, владыки и вожди”, — говорю я”. Царь обещает горе всем, кто откажется признать его власть.

Интересно, что в самих анналах Асархаддона есть слово *ahular*: таким восклицанием передается сострадание к людям, которых постигло горе: “Лайале, царь Йади, что перед моим оружием упорхнул, прослышал о пленении своих богов, и в Ниневии, городе моего владычества, предо мной предстал и стопы мои облобызал. Милость я ему явил — ахулап ему сказал¹. На его богах, что я пленил, могущество Ашшура, моего владыки, я начертал, (богов этих) вернул, ему отдал. Этот район Базу я ему поручил, налоги и дань моему владычеству на него возложил” (Сул. А II 55- III 52; Budge, 1880, 55-65). Вряд ли Брюсов мог знать эту часть надписи, но интуиция его не подвела. В самом деле, говорить “горе” ассирийский царь мог не только в смысле угрозы, но и в смысле жалости к поверженному противнику. То есть, эта строка может читаться как призыв смириться и желание пожалеть смирившихся.

Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?

Обычный для месопотамских надписей вопрос, который в Аккадскую эпоху стал царским именем собственным: *Maništusu* «кто равен ему?» Однако, за брюсовским образом абсолютного властелина, как нам представляется, просвечивает образ пушкинского Скупого рыцаря:

Что не подвластно мне? Как некий демон
Отселе править миром я могу...

Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;

¹ Первые издатели текста читают эту фразу *aq-ta-bi-šu₂ a-hu-[tum]* “я говорил с ним (о) братстве” (Budge, 1880, 62-63). “Братство” в данном контексте означает “возможность братских (т.е. равных) отношений между правителями”. Однако о равенстве в случае Асархаддона и Лайале говорить не приходится, поскольку последний является вассалом и данником первого. Если же понять разбитый последний знак как *LAP*, получим *aq-ta-bi-šu₂ a-hu-[lap]* “я сказал ему *axulan*”. Это словечко известно еще из надписей деда Асархаддона царя Саргона II: *reṁa aršišunūtima utnennišunu alqi...aqbīšunu ahular* “Милость я им явил — молитвы их принял... *axulan* им сказал” (CAD, A1, 214).

Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...
Деянья всех людей — как тень в безумном сне...

Пушкин: «В сердцах друзей нашед измену, В мечтах любви безумный сон»

Лермонтов: «Увы, минувших лет безумный сон. Со смехом повторить не смеет лира!»

Боратынский: «Или все-все в безумном сне Безумно чудилось мне?»

Апухтин: «Ночи безумные, ночи бессонные, Речи несвязные...»

Лохвицкая, Джан-Агир:

Она же, чистая, спала, —
Душой свободна и светла
В неведение греха.
И сны беззвучные над ней
Взвивали рой немых теней, —
Она была... глуха.

Мечта о подвигах — как детская забава...

В этой части сонета герой очевидно погружается в бред о своем величии, во что-то совершенно невнятное. Если деянья всех людей, представляющиеся ему только тенью (одной!) в его собственном безумном сне, можно признать вполне понятным образом, то «мечта о подвигах как детская забава» — сравнение, которое уже заходит за грань рационального. Чья мечта о подвигах? Чья забава? Для кого забава? Вероятно, поэт таким неуклюжим способом хочет передать ту простую мысль, что подвиги всех людей мира в сравнении с его собственными являются только детской забавой. Но почему детской забавой является сама мечта о подвигах? Боюсь, что автор либо выразился неточно, либо передал спутанность мыслей своего героя в самый момент его упоения и одержимости славой.

*Я исчерпал до дна тебя, земная слава,
И вот стою один, величьем упоен...*

Именно эти строки являются ключом ко всему сонету и к трагедии Ассаргадона, причем совершенно неочевидным ключом. Читатель,

скользя по тексту, понимает только то, что Ассаргадон достиг вершин славы. На самом же деле «земная слава» — это, разумеется, аналог *gloria mundi* «мирская слава». И вспомнив об этом аналоге, читатель вспомнит и первые два недостающих латинских слова: *sic transit gloria mundi* «Так проходит мирская слава». Брюсов, хорошо знавший латынь, завуалировал в этой строке особое послание. Земная слава ассирийского царя исчерпана, он достиг в ней дна. Обратим внимание на то, что земная слава не идет вверх, к небу, а стремится вниз, к безводной земле. Она вычерпывается, после чего открывается сухой остаток материи, пустыня как таковая. Но Брюсов говорит, что земная слава царя не прошла, а осталась запечатленной на стене. Однако, с другой стороны, здесь и несомненная трагедия, потому что никакой иной славы, кроме земной, Ассаргадон не достиг. Слава небесная, духовная, его не коснулась. И поэтому он одинок и несчастен в своем гордом земном величии. Ему не осталось ничего другого, как только упиваться этим величием, — то есть, впасть в бред мании величия, что и продемонстрировали предыдущие строки сонета.

Возникает вопрос, не вполне очевидный для литературоведа, зато совершенно очевидный для ассириолога. Почему поэт делает героем стихотворения именно Асархаддона, а не гораздо более злых и жестоких царей — Синаххериба или Ашшурбанипала? Если обратиться к литературе, которую читал сам Брюсов, то там Асархаддон предстает скорее исключением из правила. Так, автор «Древней истории народов Востока» Г. Масперо пишет:

Асаргадон является одной из самых оригинальных и самых интересных личностей в истории Ассирии. Не менее деятельный и решительный, чем Ассурназирпал и Тиглатфалассар, он не отличался ни их суровостью по отношению к своим подданным, ни их жестокостью к побежденным. Во всех тех случаях, когда его предшественники проявляли непреклонное жестокосердие, он являлся снисходительным и милосердным государем. История его войн не изобилует уже рассказами о заживо ободранных пленниках, о царях, посаженных на кол у ворот своих городов, о населении целых стран, истребленных его мечом (Масперо, 1895, 461).

Стало быть, что-то заставило Брюсова пойти против мнения историков и сделать образцом жестокого и властного ассирийца именно Асархаддона. Какова же эта причина? Полагаю, что ответ кроется в самом имени правителя. Окончание этого имени дает множество рифм, что и демонстрирует поэт в первой части сонета. Если же взять

Синаххериба или Ашшурбанапала — то, во-первых, это имена, неудобные для произнесения или длинные, во-вторых, к ним не сразу подберешь нужную рифму. В случае с Асархаддоном есть ключевая рифма “Сидон”, которая направляет поэта в историческое русло. Брюсов обращает мнимое послание грозного царя соседям в традиционную для восточной поэзии форму монорима: Ассаргадон — Сидон- закон — трон — упоен — Ассаргадон. От имени царя как бы распространяются волны ужаса, власти и порядка, но эти волны идут по кругу и прибывают все к тому же священному имени. Поэтому, на мой взгляд, Брюсов предпочел подсказку языка свидетельству историка.

Но возникает еще один вопрос: зачем же все-таки Брюсову понадобилась Ассирия, что ему давно умерший ассирийский царь? Ответ дают самые разнообразные источники. Вот эпиграмма на Брюсова, принадлежащая перу Муни (С.В.Киссина):

Эпиграмма

Когда б литературный трон
Мне благосклонно боги дали,
Когда б “Весы” и “Скорпион”
В моих глазах свой рок читали,
В высоком востряковском зале
Своим величьем упоен
И счастлив был бы я едва ли,
Должно быть, я — Ассаргадон!
(Ашукин, Щербаков, 2006, 276).

А вот свидетельство М.А.Волошина:

Мне памятна одна беседа с Брюсовым. Мы говорили о том, как для человеческой души в каждый момент ее существования, подобно огромным и туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познает себя новой в отражениях прошлого. Я указывал на то новое понимание мистической Греции в лице Вячеслава Иванова, понимание, к которому мы пришли через открытие Греции архаической и варварской. Теперь же, говорил я, этот путь ведет нас к новому пониманию мистической сущности Египта, которое уже брезжит кое-где, например у Розанова.

— Одни области прошлого раскрылись, а другие замк-

нулись, — сказал Брюсов. — Египет мне совершенно чужд. А вот Ассирия очень близка. Совершенно закрыт для меня мир Библии. Из этой области я не написал ни одного стихотворения. А вот для Мережковского близка Библия. Он пишет библейским языком. А когда он описывает Рим времен Юлиана, то в нем он видит и чувствует только средние века, хотя по видимости и описывает мир Цезарей.

Для меня же Рим ближе всего. Даже Греция близка лишь постольку, поскольку она отразилась в Риме. В сущности же я, относясь к эллинскому миру с тем же недоумением и непониманием, с каким относились римляне. Я знаю, что в моих стихах я никогда не мог воплотить духа Греции.

(Волошин, 1988, 414-415).

Мы видим, что ассирийский царь Ассаргадон — это сам Брюсов со своим чувством гордого одиночества и ослепительной славы¹, что Ассирия близка Брюсову в той же степени, в какой ему близок Рим, и ассирийско-римское начало противостоят в нем непонятой библейской и чуждой греческой культуре. Что же это за начало? Теперь мы переходим к брюсовскому пониманию Ассирии и ассирийского.

Ассирия! Ассирия! мне мимо не пройти!
Хочу полюбоваться я на твой багряный свет:
Цветы в крови, трава в крови, и в небе красный след.
(Фонарики)

Довольным

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне страшно ваших гордых слов!
Довольно было унижений
Пред ликом будущих веков!

Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.

¹ Аналогично ассоциации вызывает Брюсов у К.Д.Бальмонта: «Как разлюбить Ассаргадона? / пусть он, порой, людского стона / Не слышит, опьянен собой. / Что стоит гений! В нем быть вечность, / Замрет в нем, вспыхнув, быстротечность, / Но быстрый миг поймет любой, — / А кто поймет миров бездонность, / Их длительность, их непреклонность, / Их бури в бездне голубой? / Один лишь он, кто вне закона, / Кто мерит дали небосклона / Своей душою, лишь собой!» (дарств. надпись Бальмонта Брюсову 1903 г. // ЛН 98.1.787.

Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!
Прекрасен, в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий углый трон!

Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора, а общий зал.

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня!
(1905)

С лент мёртвых рек Месопотамий,
Где солнце жжёт людей, дремля,
Бессчётность глаз горит мечтами
К нам, к стенам Красного Кремля!
(У Кремля (1923))

Итак, выясняются поразительные вещи. Оказывается, брюсовская Ассирия — это прежде всего насилие и кровь, красный цвет, борьба океана народной страсти со старым порядком и, наконец, утверждение этой борьбы в большевистском строе Красного Кремля. В последнем стихотворении уже, напротив, сама древняя Месопотамия, породившая Асархаддона, устремляется мечтами к стенам Кремля, чувствуя в нем что-то родное, возможно, осуществившее ее собственный идеал. Несомненна связь этой темы со стихотворением “Грядущие гунны”: здесь поэт так же восторженно приветствует разрушителей мира, в котором он живет, и даже призывает грядущих мстителей разрушить вместе с этим миром его самого. Ассаргадон распадается в нем на собственное “Я” и родственную этому “Я” стихию, которая призвана погубить поэта (что в результате и произошло).

Можно ли теперь определить семантический инвариант сонетов Шелли и Брюсова? Разумеется, можно, и это нетрудно. Инвариантом является дихотомия «мертвое-живое»: окаменевшая страсть, вложен-

ный в каменную глыбу «надменный пламень» агрессии. Но у Шелли эта окаменевшая страсть располагается в реальной пустыне, а у Брюсова она погружена в пустыню духовную, в надменное безысходное одиночество. У Шелли нет психологической прорисовки образа Озимандии, у Брюсова же состояние персонажа очевидно: он болен манией величия и погрузился в велеречивый бред.

Зная, насколько часто Брюсов обращался к Горацию и Пушкину, можно предположить, что стихотворение «Ассаргадон» является анти-тезой жанру «Памятника». Ассирийский царь ставит памятник своей агрессии и своим страстям, даже не задумавшись о наличии в мире каких-то интеллектуальных и нравственных качеств. Он занят самовосхвалением, отлично понимая, что его горделивая поза — единственный знак, оставляемый им потомству. В своем послании он угрожает царям других народов и перечисляет факты своей немилости к тем, кто ему сопротивлялся. Все эти черты весьма далеки от «милости к падшим» и от пробуждения добрых чувств лирой. Поэтому сонет Брюсова вполне может быть назван первым отчетливым манифестом антигуманизма, порывающим с пушкинской традицией в русской литературе гораздо решительнее, чем футуристические манифесты или статьи Писарева. В нем можно без труда усмотреть влияние ницшеанской идеи сверхчеловека, преодолевшего мораль. Однако под вопросом остается сам факт знакомства Брюсова с трудами Ницше в конце 1890-х годов.

Но стихотворение Брюсова спорит не только с Пушкиным, но и с ближайшим оппонентом ранних символистов В.С.Соловьевым. Это принципиальное противостояние язычника монотеизму, выраженному в стихотворении «Кумир Небукаднечара» (1891 г.). Оно малоизвестно, следует привести его полностью.

КУМИР НЕБУКАДНЕЦАРА

Посвящается К.П. П<обедоносцеву>

Он кликнул клич: «Мои народы!
Вы все рабы, я — господин,
И пусть отсель из рода в роды
Над нами будет бог один.
В равнину Дуры вас зову я.
Бросайте всяк богов своих
И поклоняйтесь, торжествуя,
Сему созданию рук моих».

Толпы несметные кишели;
Был слышен мусикийский гром;
Жрецы послушно гимны пели,
Склонясь пред новым алтарем.

И от Египта до Памира
На зов сошлись князья земли,
И рукотворного Кумира
Владыкой Жизни нарекли.

Он был велик, тяжел и страшен,
С лица как бык, спиной — дракон,
Над грудой жертвенною брашен
Кадильным дымом окружен.

И перед идолом на троне,
Держа в руке священный шар
И в семиярусной короне,
Явился Небукаднецар.

Он говорил: «Мои народы!
Я царь царей, я бог земной.
Везде топтал я стяг свободы,-
Земля умолкла предо мной.

Но видел я, что дерзновенно
Другим молились вы богам,
Забыв, что только царь вселенной
Мог дать богов своим рабам.

Теперь вам бог дается новый!
Его святил мой царский меч,
А для ослушников готовы
Кресты и пламенная печь».

И по равнине диким стоном
Пронесся клич: «Ты — бог богов!»,
Сливаясь с мусикийским звоном
И с гласом трепетных жрецов.

В сей день безумья и позора
Я крепко к Господу воззвал,

И громче мерзостного хора
Мой голос в небе прозвучал.
И от высот Нахараима
Дохнуло бурною зимой,
Как пламя жертвенника, зрима,
Твердь расступилась надо мной.

И белоснежные метели,
Мешаясь с градом и дождем,
Корою льдистою одели
Равнину Дурскую кругом.

Он пал в падении великом
И опрокинутый лежал,
А от него в смятенье диком
Народ испуганный бежал.

Где жил вчера владыка мира,
Я ныне видел пастухов:
Они творца того кумира
Пасли среди его скотов.

Начало ноября 1891
(Соловьев, 1891)

Перед нами известный библейский сюжет о безумии Навуходоносора, который в конце жизни начал вести себя как животное. Строки, выделенные курсивом, связаны по смыслу со строками сонетов Шелли и Брюсова. Стихи Соловьева посвящены душителю гражданских свобод К.П. Победоносцеву, их значение недвусмысленно: Единый Бог карает языческого царя за изобретение ложного кумира, попирающего свободу. Тот, кто воображал себя властителем Земли, стал по воле Бога ничтожеством. Брюсов, конечно, знал эти стихи, и «Ассаргадон» стал на них ответом. Ответ этот заключается именно в том, что неприкрытая агрессия и откровенное насилие в отсутствии духовного идеала способны обеспечить их носителю бессмертную славу в веках. Брюсов не учитывает присутствие этого идеала в жизни, он не соотносит земных деяний с заповедями монотеистической религии. Мы должны осознать, что его расхождение с Соловьевым гораздо принципиальнее эстетических разногласий: дилемму «Восток Ксеркса или Христа» именно Брюсов сознательно решает в русской литературе в пользу Ксеркса. Вспомним, что речь в той дилемме шла о грядущей судьбе России.

Рецепция

Бальмонт изящно отвечает Брюсову в стихотворении, опубликованном в 1903 г., переводя идею могущества над миром в музыкально-поэтическую сферу.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море,
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

Я победил холодное забвенье,
Создав мечту мою.
Я каждый миг исполнен откровенья,
Всегда пою.

Мою мечту страданья пробудили,
Но я любим за то.
Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.

(«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...»;
Бальмонт, 1903)

Далее, следует отметить, что Брюсов повлиял своим сонетом на концепцию собственного «Памятника», написанного в 1912 году. В нем он окончательно отождествляет себя с Ассаргадоном:

Что слава наших дней? — случайная забава!
Что клевета друзей? — презрение хулам!
Венчай мое чело, иных столетий Слава,
Вводя меня в всемирный храм.

В «Памятнике» окончательно закрепляются те черты (надменность, холодность, упоение своей мнимой гениальностью), которые были свойственны поэту еще с юности. Брюсов низко оценивает мимолетную славу настоящего и претендует на Славу с прописной буквы, на введение в храм вечности.

В том же самом 1912-м году написано и стихотворение Тинякова «Тукультипалешарра I», которое мы разбирали в предыдущем сборнике. Тиняков усиливает тему жестокости и по-смердяковски откры-

вает замысел своего кумира — воспевание абсолютной власти неумолимого диктатора.

Можно предположить влияние брюсовского сонета на стихотворение Мандельштама “Египтянин” (1913?). Во-первых, стихотворение создано в жанре египетской надписи. Во-вторых, у него одинаковый размер с брюсовским “Ассаргадоном”. В-третьих, его первая строчка начинается с “Я” и заканчивается последним словом с похожим последним слогом: “-дон/дом”. В-четвертых, точно в начале третьей строфы в обоих стихотворениях следует хвастливый полувопрос-полуутверждение: “Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?” / Кто может сосчитать сановника доход! Бессмертны высокопоставленные лица”. То есть, в ассирийском случае бессмертие дает власть, а в египетском — хозяйственное преуспевание.

Антитеза теме брюсовского Ассаргадона со всей очевидностью просматривается в булгаковском романе «Мастер и Маргарита». В образе Понтия Пилата автор романа использует библейские и средневековые сюжеты о вечных странниках — Каине и Агасфере, наказанных бессмертием до конца дней. Пилат изображен в начале романа человеком, который чувствует впереди бессмертие, но не желает его. Во второй части он и в самом деле наказывается бессмертием в полном одиночестве, и выручает его из этого положения только простивший его Иешуа. В случае Ассаргадона — такого же эгоистического владыки судеб — прощение не наступит никогда, поскольку Ассаргадон (как и лирическое «Я» самого Брюсова) отвергает божественное начало мира.

Рефлекс брюсовского Ассаргадона можно увидеть в описании верблюда у Заболоцкого:

ГОРОД В СТЕПИ

3

Гомер степей на пегой лошаденке
Несется вдаль, стремительно красив.
Вослед ему летят сизоворонки,
Головки на закат поворотив.
И вот, ступив ногой на солончак,
Стоит верблюд, Ассаргадон пустыни,
Дитя печали, гнева и гордыни,
С тысячелетней тяжестью в очах.
Косматый лебедь каменного века,

Он плачет так, что слушать нету сил,
Как будто он, скиталец и калека,
Вкусив пространства, счастья не вкусил.
Закинув темя за предел земной,
Он медленно ворочает глазами,
И тамариск, обрызганный слезами,
Шумит пред ним серебряной волной.

1947

(Заболоцкий, 1947)

Ассаргадон предстает здесь уже верблюдом как животным памятником и хранителем древности. Основные мотивы стихотворения Брюсова — печаль, гнев, гордыня, слава как вкушение пространства и конечное несчастье героя — перечислены по пунктам как в учебнике литературы. Тысячелетняя тяжесть в очах, медленное вращение глазами и слезы, выступающие на долгоживущий и засухоустойчивый тамариск — лучшее подтверждение тому, что долгая жизнь не приносит счастья. Сравнение с лебедем, видимо, проводится только по изгибу шеи и закидыванию головы. Вряд ли этот лебедь пустыни хочет куда-то улететь. Конечное определение верблюда — скиталец и калека — относятся только к нему самому, но не к ассирийскому царю, с которым его сравнивает поэт. Но несомненно, что Ассаргадон — не простая подстановка имени в удобном размере, а осмысленная часть образа.

Заболоцкий исключительно точно расставляет акценты. Ему, как и Брюсову, свойственно глубинное понимание мироощущения древневосточного человека, особенно жителя Месопотамии. Славу он понимает в стиле клинописных текстов, т.е. именно как стелу, установленную в знак покорения героем некоего пространства. Ассаргадон прочно ассоциируется у него с пустыней, что абсолютно верно с точки зрения брюсовского прототипа и самого сонета: ведь в пустыне нашли статую Озимандии, пустыней оказывается и вычерпанная до дна слава Ассаргадона. Скиталец и калека — продолжение темы, объединяющее героя сонета Брюсова с образами Каина и Агасфера. В покорении пространства, в славе, в бессмертии нет счастья. Отринувший “чувства добрые” остается скитальцем и калеккой в безграничной пустыне. Такова мораль сонета «Ассаргадон», которую дописали за автора его читатели.

Эта статья не состоялась бы без помощи филолога и библиографа Александра Львовича Соболева. Он разыскал в брюсовском фонде

РГБ черновики стихотворения и собрал все разночтения, за что я ему сердечно благодарен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ашукин, Щербаков, 2006 — Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М; ЖЗЛ, 2006.

Бальмонт, 1903 — Бальмонт К.Д. Стихотворения. Цит. по адресу: <http://www.litera.ru/stixiya/authors/balmont/all.html#ya-v-etot>

Брокгауз 3 — Энциклопедия Брокгауза и Ефрона. Т. 3. М; 1890.

Брюсов, 1899 — Брюсов В.Я. Книга раздумий. СПб; 1899.

Брюсов, 1973 — Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7 томах. М; 1973-1975 гг. Т. 1 — 1973 г.

Волошин, 1988 — Волошин М. Лики творчества. М; 1988.

Емельянов, 2010 — Емельянов В.В. Знал ли Александр Иванович халдейский язык? (Об источниках стихотворения А. Тинякова “Тукультипалешарра Г”) // Лесная школа. Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010. С. 109-120.

Заболоцкий, 1947 — Заболоцкий Н.А. Стихотворения. Цит. по: <http://www.litera.ru/stixiya/authors/zabolockij/all.html#stepnum-vetram-ne>.

ЛН — Литературное наследие. Т. 98. Ч. 1. М; 1991.

Масперо, 1895 — Масперо Ж. Древняя история народов Востока. Москва, 1895. В первом издании ошибка в имени автора. Должно быть Г. (Гастон) Масперо.

Соловьев, 1891 — Соловьев В.С. Стихотворения. Цит. по адресу: <http://www.damian.ru/Poets/soloviev.html>.

Borger, 1956 — Borger, R. Die Inschriften Asarhaddon, Königs von Assyrien. Graz, 1956.

Budge, 1880 — Budge, E.A. The History of Esarhaddon. London, 1880.

Diodorus I — Diodorus Siculus. Library of History I. Цит. по адресу: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/1C*.html

Shelley — Shelley, P.B. Ozymandias. Цит. по адресу: <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/1904.html>

Александр ЖОЛКОВСКИЙ

О КРЮЧКАХ, ПОРТКАХ, КОЛЕСАХ И ДРУГИХ ТЕМНЫХ МЕСТАХ

К проблеме реального комментирования

I

На первый взгляд, стихотворение Даниила Хармса «Что это было?», в комментариях не нуждается.

Я шел зимою вдоль болота	Я побежал скорее к речке,
В галошах,	А он бегом пустился в лес,
В шляпе	К ногам приделал две дощечки,
и в очках.	Присел,
Вдруг по реке пронёсся кто-то	Подпрыгнул
На металлических	И исчез.
Крючках.	

И долго я стоял у речки,
И долго думал, сняв очки:
«Какие странные
Дощечки
И непонятные
Крючки!»

1940

Написанное в характерном для обэриутов жанре квази-детского стишка с двойным дном, стихотворение открыто строится на приеме остранения, усвоенном из классической статьи Шкловского и обнаженном в последней строфе: *Какие странные дощечки...!* Для мотивировки основного тропеического хода («Загадка: крючки, дощечки — Разгадка: коньки, лыжи») привлечена маска наивного горожанина, далекого от спортивной реальности. Ею же натурализуется финальное переключение à la Козьма Прутков из пейзажно-описательного модуля в медитативный.

Все это более или менее прозрачно, но выполнено, в пределах трех четверостиший 4-стопного ямба, мастерски, с не ослабевающим

от строфы к строфе обновлением эффектов и даже точки зрения на вещи, а также редким у Хармса соблюдением поверхностного правдоподобия. Нас структура этого стихотворения будет интересовать как сама по себе, так и в связи с теоретическими вопросами анализа текста, в частности проблемой реального комментария.

Основополагающим для всякого тропа является соотношение между двумя рядами: предъявляемым описанием и прочитываемым за ним смыслом. Особенность загадки состоит в контрасте между кажущейся бедностью данных (крючки, дощечки) и восстановлением по ним полной картины. В «Что это было?» замечательно отсутствие упоминаний не только о коньках и лыжах, но и о какой-либо обуви (спортивной или иной), о льде (наледи, замерзшей воде, катке), снеге (насте, сугробах), рельефе местности (горках, гладкой поверхности). Тем не менее, все это угадывается благодаря суггестивности иносказаний; так, фраза *Присел, подпрыгнул и исчез* наглядно очерчивает движения лыжника, преодолевающего небольшой трамплин.

В первой строфе происходит первая встреча двух героев: лирического «я» с персонажем, загадочность которого задается неопределенностью местоимения *кто-то* и быстротой движения на непонятных *крючках*. Непонятных, разумеется, не для нормального читателя, в том числе ребенка, а для оторванного от жизни горожанина в *галошах* (подразумевающих чрезмерную защищенность от мира, как у чеховского человека в футляре или у пай-мальчика, укутанного заботливой мамой), *шляпе* (с коннотациями склонности все *прошляпать*, но одновременно и неадекватности зимней погоде, — нужна бы меховая ушанка) и *очках* (атрибуте близорукого интеллигента не от мира сего).

Контрастные и соотносенные с персонажами части пейзажа (стоячее и вообще презренное *болото*/ традиционно позитивная *речка*) и глаголы движения (вялое *шел вдоль*/ энергичное *пронесся*, да еще и *по реке*, яко по суху, возможность чего, впрочем, подсказывается хрестоматийным пассажем из «Евгения Онегина»: *...Блестает речка, льдом одета. Мальчишек радостный народ Коньками звучно режет лед*; 4: XLII). Одновременно с контрастом намечается сюжетная связь между героями, закрепляемая рифменным сцеплением их синекдохических атрибутов (*очках — крючках*).

Но уже тут появляются признаки нестыковки деталей, предвещающие ее мощный всплеск во второй строфе. Это и *шляпа* не по сезону, зато идущая нелепому горожанину; и сочетание слов *шел... в очках*, нескладность которого отчасти скрадывается инерцией однородной серии (*в галошах, в шляпе и в очках*);¹ и *болото*, зимой не очень за-

¹ Сочетание *шел... в очках...* звучит особенно странно в речи 1-го лица, для

метное — мало отличающееся от покрытых льдом поляны, поля, пруда. Упоминание о болоте мотивируется не столько его пейзажной реальностью, сколько уместностью в качестве фона к портрету лирического субъекта. А главное — подтекстом из Некрасова, в котором, впрочем, болото и зима фигурируют порознь, так что Хармсу приходится их контаминировать.

*Опять я в деревне. Хожу на охоту Пишу мои вирши —
живется легко. Вчера, утомленный ходьбой по болоту,
Забрел я в сарай и заснул глубоко <...> Ух, жарко!.. До пол-
дня грибы собирали. Вот из лесу вышли — навстречу как
раз Синеватой лентой, извилистой, длинной, Река луговая;
спрыгнули гурьбой <...> Однажды, в студеную зимнюю
пору, Я из лесу вышел; был сильный мороз. Гляжу, под-
нимается медленно в гору Лошадка, везущая хворосту воз
(«Крестьянские дети»; 1861).¹*

В общем, легкие возмущения поверхностной глади в первой стро-
фе налицо, но пока что именно легкие, почти не заметные и более или

которого очки являются не столько частью одежды, надеваемой по погоде,
сколько составной частью его личности; зато в описании внешности челове-
ка от 3-го лица упоминание очков совершенно естественно. Так в первых же
строках стихотворения намечается эффект иронического отчуждения автора
от лирического «я».

¹ Кстати, в некрасовском стихотворении последовательно проводится
родственная Хармсу тема визита чужака-барина в деревню, его отличия от
крестьянских ребятишек, обоюдного интереса к атрибутам друг друга и по-
пыток взаимопонимания. Ср.

*Летит и другая какая-то птица — По тени узнал я ворону как раз; Чу!
шепот какой-то... а вот вереница Вдоль щели внимательных глаз! <...> Я
детского глаза люблю выраженье, Его я узнаю всегда <...>*

*Первый голос: Борода! Второй: А барин, сказали!.. <...> Вто-
рой: У бар борода не бывает — усы <...> Первый: А ноги-то длинные,
словно как жерди. Четвертый: А вона на шапке, гляди-тко, — часы!
<...> Шестой: И цепь золотая... Седьмой: Чай, дорого стоит? Вось-
мой: Как солнце горит! Девятый: А вона собака — большая, большая!
Вода с языка-то бежит. Пятый: Ружье! погляди-тко: стволина двойная,
Замочки резные... <...>*

*Испугались шпионы мои И кинулись прочь: человека слышши <...> Затих
я, прищурился — снова явились, Глазенки мелькают в щели. Что было со
мною — всему подивились И мой приговор изрекли: — Такому-то гусю уж что
за охота! Лежал бы себе на печи! И видно не барин: как ехал с болота, Так
рядом с Гаврилой... — «Услышит, молчи!»*

менее замотивированные.

Во второй строфе взаимодействие героев получает развитие. По примеру незнакомца, «я» приходит в движение, даже пытается преследовать его (*я побегжал — а он бегом пустился*), но тот вроде бы меняет направление, а в действительности скрывается из виду, и погоня кончается неудачей. Сильнейшим эффектом этой строфы является само собой разумеющееся отождествление конькобежца из сценки на реке с мчащимся по лесу лыжником (*а он... пустился в лес... приделал... и т. д.*). При этом очевидное противоречие — на ногах у «него» уже не *крючки*, а *дощечки* — не замалчивается, а уверенно снимается ссылкой на приделывание.

Таким образом, продолжение серии загадок-разгадок (к крючкам-конькам добавляются дощечки-лыжи) сопровождается резким повышением переносности дискурса. Конькобежец «превращается» в лыжника, а наивное, добросовестно протокольное описание наблюдаемого сменяется выдумкой, не столько вытекающей из фактов, сколько фабрикующей их (= очередным проявлением ненадежности лирического субъекта-рассказчика). Пространственные соотношения «я», двух спортсменов, болота, речки и леса не прочитываются однозначно (да некоторая топографическая неопределенность и допустима в подобном тексте), но более или менее ясно, что конькобежец скрылся из поля зрения «я» (за поросшим деревьями мысом?), а в следующий момент в нем появился лыжник. Ясно и то, что быстрота бега спортсменов и движения глаз «я» просто не оставляла времени для того, чтобы произошло — и было увидено — надевание лыж (тем же конькобежцем или кем-либо другим), не говоря уже об их «приделывании», предполагающей более основательную деятельность (типа привинчивания креплений). Наконец, очевидно, что по игровой логике текста соль именно в том, что близорукий наблюдатель принимает одного спортсмена за другого. В результате, у подставленного Хармсом вместо себя наивного лирического субъекта элементарное остраение сменяется вольным полетом обэриутской фантазии.¹

Завершается строфа не просто динамичным пробегом и прыжком с трамплина, а полным и экзистенциально многозначительным исчезновением лыжника. «Кто-то», появившийся в первой строфе, а во второй претерпевший поразительную метаморфозу в «он», бесповоротно исчезает в преддверии третьей, оставляя «я» наедине с собственными мыслями и готовя смену дискурсивной тональности.

В третьей строфе «я» прекращает движение и погружается в раз-

¹ Соображения о типологии лирических субъектов Хармса см. в *Герасимова 1995*.

думье, что в терминах его атрибутов выражается в снятии очков, знаменующем переход к забвению слепым мудрецом реального мира. Разгадка описанного в предыдущих строфах отнюдь не дается (как это могло бы быть в рядовом стихотворении для детского журнала). Напротив, синекдохические аксессуары спортсменов одеваются тайной и окончательно отделяются от своих владельцев, приобретая характер загадок мироздания, — превращаются в некие таинственные знаки, иероглифы, черты и резы подлежащего расшифровке алфавита. Этому способствуют вторичные лексические значения слов *дощечки* (ср. грифельную доску Державина, воцаные дощечки шекспировских времен и т. п.) и *крючки* (естественного описания букв неизвестной письменности; ср., кстати, музыкальные *крюки* — условные знаки древнерусского нотного письма). Фонетическое и морфологическое сходство всех трех атрибутов, образующих костяк суммирующей третьей строфы (*очки — дощечки — крючки*), объединяет их в некую тройственную эмблему мировых тайн.¹

Этот перескок текста в новый, медитативный, модус совершается с опорой на литературную традицию. Как внезапные переходы от чудесного события к замороженному размышлению о нем, так и соответствующие обороты типа *И долго... стоял...* богато представлены в русской прозе, в частности у любимого Хармсом Гоголя. Ср. хрестоматийные пассажи:

«...он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» **И что-то странное** заключалось в словах и в голосе <...> В нем слышалось **что-то** такое преклоняющее на жалость, что один молодой человек <...> который <...> позволил было себе посмеяться над ним, **вдруг остановился, как будто пронзенный**, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде <...> **И долго потом**, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу <...> **И закрывал себя рукою** бедный молодой человек...» («Шинель»).

«... весело **промчится** блистающая радость, как иногда **блестящий экипаж** с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол **вдруг неожиданно пронесется** мимо <...> **и долго мужики стоят, зевая,**

¹ Что касается четвертого члена финальной рифменной схемы — *речки*, то от размышлений о ее эмблематичности в духе Гераклита и Державина я пока воздержусь; ср., впрочем, ниже соображения о «неподвижной воде» по *Ямпольский 1998*: 165-168.

с открытыми ртами, не надевая шапок, хотя давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж. Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась. Попадись на ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша <...> Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, вперивши бессмысленно очи в даль, позабыв и дорогу <...> позабыв и себя, и службу, и мир, и всё, что ни есть в мире» («Мертвые души»).

«И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»

«Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?..»

Последний пример, самый знаменитый и эмблематичный, не содержит зачина *И долго...*, но явно родствен предыдущим; а кончается он вопросами, подобными вынесенному в заглавие хармсовской миниатюры.

Нет недостатка и в стихотворных претекстах финальной строфы, серьезных и иронических. Ср.

*Я долго стоял неподвижно, В далёкие звёзды глядясь,
— Меж теми звездами и мною Какая-то связь родилась. Я
думал... не помню, что думал; Я слушал таинственный
хор, И звёзды тихонько дрожали, И звёзды люблю я с тех
пор... (Фет, «Я долго стоял неподвижно...»; 1843).*

*Понять моего каламбура Из них ни единый не мог, И долго
стояли в раздумье Студьозусы Вагнер и Кох (Козьма Прутков,
«Доблестные студюозусы (Как будто из Гейне)»; 1854).*

*Я долго стоял неподвижно И странные строки читал,
И очень мне дики казались Те строки, что Фет написал.
Читал... что читал, я не помню, Какой-то таинственный
вздор; Из рук моих выпала книга, Не трогал ее я с тех
пор (Тургенев, «Я долго стоял неподвижно...» [пародия на
Фета]; 1863).*

*По приказанью старца моего Поехал я рубить дрова с рас- светом В сосновый бор <...> Теперь блеснул он мне красюю не- бывалой. **И долго я стоял без мыслей и без слов...***(Апухтин, «Год в монастыре (Отрывки из дневника)»; 1883).

Естественное место в этом ряду находит себе одна из поздних вещей Хармса, написанная незадолго до «Что это было?» (15 марта 1939):

***Я долго думал** об орлах/ **и понял многое:**/ орлы лета- ют в облаках./ летают никого не трогая./ **Я понял**, что живут орлы/ на скалах и в горах/ и дружат с водяными духами./ **Я долго думал** об орлах, но **спутал**, кажется, их с мухами («Я долго думал об орлах...»).*

Наличие у поэта очень сходных текстов неудивительно — в силу единства авторской картины мира,¹ что у Хармса проявляется в почти навязчивой заикливости на крайне ограниченном круге тем. Если до сих пор мы разбирали «Что это было?» как совершенно автономный, чуть ли не анонимный, художественный объект, то теперь пришло время посмотреть на него через призму хармсовских инвариантов, для чего мы воспользуемся их описанием в **Ямпольский 1998, 2005**. Как оказывается, «Что это было?» — во всех отношениях типичный текст Хармса, хотя и воплощающий его абсурдистское мироощущение в законченных формах «нормального» стишка для детей.²

Начну с цитаты из Ямпольского и приведу несколько цитируемых им хармсовских пассажей, вторящих сюжету «Что это было?»:

«Хармс любит описывать исчезновение предметов, и, как правило, в таких описаниях речь идет о негативном явлении чего-то неназываемого. Исчезновение предметов означает по- степенное явление истинного мира» (**Ямпольский 1998: 173**).

«И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя **рука**, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая **рука**. Сверху я кончаюсь **затылком**, снизу **пятками**, сбоку **плечами** <...> Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим

¹ О понятии поэтического мира как системы инвариантных мотивов см. **Жолковский и Щеглов 1975, Жолковский 2005**.

² Именно четкость формы лежит «в основе игры со здравым смыслом и логикой» (**Гроб:** 76, см. **Буренина:** 46).

наши грани, чтобы лучше видать было, где начинаемся уже не мы. Почистим нижний пункт — **сапоги**, верхний пункт — **затылок** — обозначим **шапочкой**: на руки наденем блестящие **манжеты**, а на плечи **эполеты**. Вот теперь уже сразу видать, где **кончились мы** и началось всё остальное» («Сабля»; 1929).

*Шел Петров однажды в лес. Шел и шел и вдруг исчез. «Ну и ну, — сказал Бергсон, — Сон ли это? Нет, не сон». **Посмотрел и видит** ров, **А во рву сидит Петров. И Бергсон туда полез. Лез и лез и вдруг исчез. Удивляется Петров: «Я, должно быть, нездоров. Видел я: исчез Бергсон. Сон ли это? Нет, не сон» («Шел Петров однажды в лес...»; 1936-1937).***

«Семен Семенович, **надев очки, смотрит** на сосну и **видит**: на сосне **сидит** мужик и показывает ему кулак. Семен Семенович, **сняв очки, смотрит** на сосну и **видит**, что на сосне **никто не сидит**. Семен Семенович, **надев очки, смотрит** на сосну и **опять видит**, что на сосне **сидит** мужик и показывает ему кулак. <...> Семен Семенович не желает верить в это явление и **считает это явление оптическим обманом**» («Оптический обман»; 1934).

«Переводы разных книг меня смущают, в них разные дела описаны и подчас даже очень **интересные** <...> Но бывает так, что иногда прочтешь и **не поймешь** о чем прочитал <...> А то такие переводы попадают, что и **прочитать их невозможно**. Какие-то буквы **странные**: некоторые ничего, а другие такие, что не поймешь чего они значат. Однажды я видел перевод, в котором ни одной буквы не было знакомой. Какие-то **крючки. Я долг вертел** в руках этот перевод. Очень **странный** перевод!» («Дневниковые записи», 11 марта 1940 г.).

А теперь кратко резюмирую, тоже по Ямпольскому, систему взглядов Хармса.

Его установка на остранение лишь отчасти сходна с формалистской, поскольку имеет целью не столько дать видение вещи, сколько перейти от вещного мира к миру невоспринимаемых ноуменальных предметов. Существенна неназываемость реальных объектов, иллюзорность и неправильность миметически развертывающегося во времени цепляния од-

ного предмета за другой, которое неизбежно завершается их полным исчезновением. Ложной темпоральности противостоит сущностная неподвижность, в частности неподвижность воды. Мнимая и идентичность предметов, связанная с их восприятием во времени. Проблематична автономность предметов и даже человеческого тела, границы которого обозначены концами его рук, шапкой, обувью. Реальный мир — оптический обман, зависящий от того, смотрим ли мы на него в очках или голыми, а еще лучше закрытыми, глазами. Характерна парность, но неполная симметричность видимых предметов и их атрибутов, освобождающая от ложного миметизма. Главной истиной является отсутствие, исчезновение, распад, превращение всего наблюдаемого в непрочитываемые крючки, поскольку все предметы — лишь означающие, означаемым которых является трансцендентное ничто. Вещи производятся говорением, сочинением текстов о них, а потому художественная форма в принципе не имеет конца и открыта к небытию (см. **Ямпольский 1998; 12-13, 161-195; 2005**).

Проекция этих тезисов на текст «Что это было?», подробно рассмотренный выше, задача настолько простая, что может быть представлена читателю.

II

По ходу разбора мы пользовались разнообразным литературоведческим инструментарием: теоретическими представлениями о структуре текста (композиции, приемах, тропах); лингвистической информацией (о значениях слов и их сочетаемости); энциклопедическими сведениями о реальном мире (ландшафте, временах года) и, прежде всего, об артефактах (одежде, очках, коньках, лыжах); цитатным репертуаром русской поэзии и прозы; и, наконец, знакомством с излюбленными идеями и поэтикой Хармса. Ниже мы сосредоточимся на энциклопедическом разделе этой воображаемой базы данных, дающем материал для реальных комментариев.

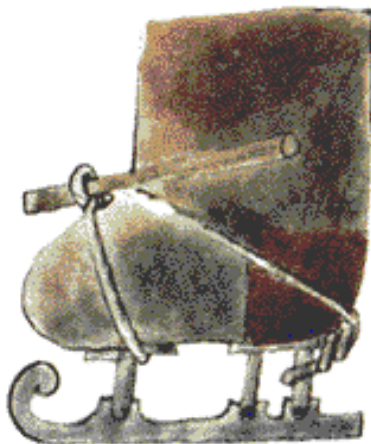
В изданиях Хармса «Что это было?», как правило, не комментируется или комментируется минимально. По-видимому, считается, что стихотворение для детей, написанное относительно недавно (при жизни некоторых из комментаторов), в жанре загадки с очевидной разгадкой, понятно и так. Это не совсем верно.

Уже сегодняшнему читателю среднего, а тем более юного, воз-

раста, может быть неизвестен тип коньков, причем именно детских, вырисовывающихся за столь важным для Хармса контуром *крючков*. Эти коньки, лезвия которых кончались спереди изящным завитком, назывались «снегурками» или «снегурочками», и именно на них дети впервые выходили на лед. Снегурки могли крепиться на специальных ботинках, а в более дешевом, дворовом варианте, прикручиваться к ботинкам и даже валенкам кожаными ремешками или веревками и деревянными защипками (вплоть до подобранных с земли щепок).



http://sovietchest.ucoz.ru/_pu/1/19765.jpg



<http://vivovoco.rsl.ru/VV/GRANIN/PAGE04/ART048.GIF>

У нынешних коньков ничего в точности отвечающего смыслу слова «крючок», насколько мне известно, нет: у беговых лезвия не загнуты, а у остальных передний изгиб не открыт, а полностью примкнут к подошве ботинка. Без реального комментария (здесь набросанного по памяти) конкретность одного из центральных образов стихотворения размывается, а с ней — и контраст с его метаморфозой в абстрактный иероглиф.

Еще важнее ясность в вопросе о лыжных креплениях. Наиболее простым, в частности деревенским, типом были состоявшие из одной кожаной петли, в которую просовывался носок ботинка или валенка, к чему могла добавляться петля, охватывавшая задник.

Более профессиональные *жесткие крепления* могли состоять из металлической части, привинченной к лыжам, и металлических набоек с отверстиями на подошвах обычных или специальных лыжных ботинок (вспоминается магическое слово *рототеллы*).¹ Какой имен-

¹ В контексте стихотворения не возникает вопроса о различии между

но тип креплений имел в виду Хармс, существенно для исторически адекватного осмысления самого острого тропеического хода стихотворения — приделывания дощечек и вероятности его опоры то ли на изготовление жестких креплений, то ли на прикручивание снегурок, то ли на обе процедуры сразу.

Определенность информации об этих артефактах тем важнее, что для поэтики Хармса характерно постоянное напряжение между представлением о ноуменальном «ничто» и его нарочитыми, часто ироническими, проекциями в мир обыденных, вещных феноменов. Тем нужнее реальный комментарий для такого текста, как «Что это было?», с его мета-когнитивной игрой в понимание/ непонимание/ цисфинитную медитацию. И особенно — для ключевой 7-й строки, где неясность фактической картины усугубляет абсурдность ее восприятия лирическим «я», а с ней и ту «неправильность» текста, которая вызывает к его переносному прочтению. Иными словами, реальный комментарий нужен здесь как раз в точке «грамматической неправильности», знаменующей (согласно **Риффатерр 1978**) прорыв скрытого глубинного смысла поэтической структуры на ее поверхность, сигнализируя о необходимости доискиваться этого смысла. Вопрос о решающей интерпретационной роли реального комментария ставится таким образом в теоретическом плане.

Чтобы подчеркнуть актуальность комментирования, представим себе, что, Хармс — действительно, как полагают многие, великий поэт и будет читаться во всем мире столетия спустя, как Шекспир, и даже тысячелетия, как Гораций. На этот случай комментировать придется почти все. Читателям недалекого будущего надо будет объяснить, что такое очки, каковые (возникнув всего 700 лет назад) могут вскоре полностью уступить место сначала вставным линзам, затем лазерной коррекции зрения, а там и какой-нибудь совершенно безболезненной геной инженерии. Коньки и лыжи (которым в странах севера около 5000 лет) и сегодня мало знакомы жителям жарких пустынь, как, кстати, болота, реки и леса. А справка о том, что во времена Хармса не существовало особого вида зимнего двоеборья с переключением с коньков на лыжи, может потребоваться любым читателям в самое ближайшее время.¹

беговыми и горными лыжами. Об истории и типах лыжных креплений см. например, опубликованную в Сети статью К. Бекетова http://www.skitalets.ru/equipment/ski/krep_beketov/

¹ Разумеется, читатели будущего смогут рассчитывать на мощные интернетные базы данных, но энциклопедии и справочники есть и сегодня; задача комментаторов в том, чтобы собрать и предоставить в распоряжение читателя именно ту информацию, которая нужна для понимания данного текста.

Без подобных реальных комментариев рухнет весь замысел стихотворения, держащегося сначала на нелепости непонимания, что речь идет о коньках, затем на парадоксальности отождествления конькобежца с лыжником, и, наконец, на отказе от очков и на полной неразрешимости тайны крючков и дощечек. Вернее, загадочность останется и даже многократно увеличится, но примет тотальный, совершенно бесструктурный и лишенный тени юмора характер. Станет возможной пресловутая бесконечная игра означающих, порождая самые фантастические прочтения, скажем, образ незнакомца, пронесимого по реке на спущенных с неба неведомых крюках. Не так ли иногда читаются темные места древних текстов, — например, видение Иезекииля о загадочных пришельцах с руками, крыльями и колесами внутри колес (*Иез.* 1, 4-28), — как свидетельство о посещении земли инопланетянами?!

Проблемы темных мест коснулся в своей хрестоматийной статье о «Макбете» один из представителей американской Новой критики Клинт Брукс, предложивший поучительное решение (**Брукс 1975 [1947]**). Он обратился к двум пассажам, своей нелогичностью настолько озадачивавшим шекспироведов, что неоднократно делались попытки исправить (*emend*) сомнительный текст. Вот эти места — в оригинале и в переводе М. Лозинского:

...And pity, like a naked new-born babe, Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed Upon the sightless couriers of the air, (I, 7) — И жалость, как младенец обнаженный Верховом на вихре или херувим, Несущийся на скакуне воздушно...

...Here lay Duncan, His silver skin laced with his golden blood; And his gash'd stabs look'd like a breach in nature For ruin's wasteful entrance: there, the murderers, Steep'd in the colours of their trade, their daggers Unmannerly breech'd with gore... (II, 3) — ...Здесь лежал Дункан; Кровь золотом расшила стан сребристый; Зияли раны, как пролом в природе, Куда ворвалась смерть. А там — убийцы; Их цвет являл их ремесло; кинжалы — В срамных портках из крови...

В первом случае противоречие между образом сострадания-младенца и его способностью оседлать вихрь казалось неразрешимым, а во втором сравнение крови на кинжалах убийц Дункана с бриджами отвергалось как слишком натянутое и непоэтичное. Брукс, однако,

решил поверить тексту и продемонстрировал системное соответствие между двумя загадочными тропами и образностью трагедии в целом. Нагота и нежный возраст ребенка, противоположные облаченности и кровавой жестокости кинжалов, воплощают беззащитность, но парадоксальным образом и силу всего подлинного, органичного, растущего, которому принадлежит будущее, — в противовес расчетливой, убийственной, но тем не менее бесперспективной искусственности злодея, по ходу действия все время примеряющего несвойственные ему наряды, позы и роли, но не имеющего наследников и гибнущего от рук могучего ребенка, не рожденного женщиной. Кульминационным совмещением мотивов поразительного противоречия, органичного роста и чудесной одежды становится напророченное ведьмами наступление на замок Макбета воинов Макдуфа, замаскированных под деревья.

Таким образом, странные младенцы и непонятные портки (типичные случаи риффатерровской «аграмматичности») находят себе законное место в системе тропов «Макбета», и темные места полностью проясняются. Но для их экспликации Брукс предпринимает не реальный комментарий (выяснение того, как выглядели тогдашние кони, кинжалы и бриджи, каковы были представления о херувимах и т. п.), а исключительно поиск поэтических соответствий между спорными местами и остальными составляющими трагедии. Каково же в принципе соотношение между традиционно занимающими филологов темными местами текста, аграмматичными сигналами из его глубин и непонятными деталями, требующими реального комментария?

В увлекательной недавней статье двух соавторов (**Кляти-Сергеева и Лекманов 2010**) именно реальный комментарий предлагается считать главным инструментом при анализе пастернаковской поэзии. Особенно убедителен пример, рассматриваемый ими последним, — из «Вакханалии» (1957).

В первой же строфе первого фрагмента фигурирует церковь Бориса и Глеба:

Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.
У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.

В комментариях к стихотворению обычно отмечается значимое для поэта местоположение церкви Бориса и Глеба (недалеко от гимназии, где он учился), но, как добавляют соавторы, не говорится о том, что эта цер-

ковь была снесена в 1931 г. и, следовательно, ее включение в городской пейзаж 1950-х гг. представляет собой поэтический ход, оставшийся до сих пор скрытым от читателя. Между тем, этот временной парадокс включается в целую систему анахронических наложений «Вакханалии»: современная артистка, играющая королеву шотландцев, сливается со своей ролью; свет, снизу льющийся на ее подол, напоминает о пламени свечек, тоже снизу озаряющем старух шушуны в церковном приделе; зрители проходят в театр, как сквозь строй алебард; упомянутая среди современных городских зданий тюрьма предвещает тюремные своды, не словившие героиню пьесы; и т. д. Таким образом:

«Мотивы неминуемой гибели, приговоренности, смерти почти как театрального зрелища и одновременно бессмертия и посмертной славы <...> относятся и к образу Марии Стюарт, и к церкви Бориса и Глеба, которая, как град Китеж, десятилетия спустя после ее сноса просвечивает сквозь городскую застройку. Выход на улицу после спектакля вовсе не означает возвращение в реальность современности, потому что эта реальность столь же многослойна, как и театральное действо <...>

Составляющее главную тему “Вакханалии” смещение времен, начинающееся в заснеженной Москве и заканчивающееся на подмостках театра, заявлено уже в первых строках стихотворения Пастернака, правильное истолкование которых дает читателю ключ к пониманию всего текста <...>

[И]менно соотношение пастернаковских текстов с фактами часто помогает их прояснить, выявление же подтекстов к этим текстам [как в случае Мандельштама и Ахматовой, для контраста упомянутых в начале статьи соавторов — А. Ж.] чаще всего спасительной объяснительной силой не обладает» (**Клятис-Сергеева и Лекманов: 162**).

Пример и рассуждения соавторов (не говоря об их реальной находке — датировке сноса церкви) убедительны, а в теоретическом плане представляют собой еще одну точку зрения на рассматриваемый здесь круг вопросов. Правда, соавторы оговариваются, что их утверждение относится только к Пастернаку (а не, скажем, к акмеистам), что оно может быть верно не всегда, а «чаще всего» и т. п. Оставляя в стороне эти оговорки и некоторые другие возможные возражения (о важности для Мандельштама реального комментария, а для Пастернака — интертекстуального),¹ посмотрим к их страте-

¹ Очень коротко:

Во-первых, многие из реалий, приводимых соавторами, — это не чисто

житейские, а в значительной мере текстовые, литературные факты: пассаж из Библии (о египетских казнях), политическая статья Горького («О русском крестьянстве») и его малоизвестный рассказ («Как я учился») и, наконец, сама *кощунственная телеграмма* Агитпрофсожа (обнаруженная соавторами в «Гудке» от 5 сентября 1923 г.), что, не умаляя эвристической ценности находок, напоминает о преимущественной текстуальности описываемого опыта.

Ценный материал для размышлений на эту тему содержит статья **Литвина и Успенский 2011**, где показано, что словосочетание «чепчик счастья» — это «калька немецкого *Glückshaube* (*das Glück* ‘счастье’ + *die Haube* ‘чепчик’), обозначающего те фрагменты околоплодной оболочки, которые могут оставаться на головке, лице и верхней части туловища новорожденного и, согласно многочисленным поверьям, приносят счастье своему обладателю», то есть — заимствование иноязычного оборота, в русском отсутствующего (а по смыслу соответствующего фразеологизму «родиться в сорочке»). Комментарий, предлагаемый Литвиной и Успенским, является отчасти реальным — проясняющим, какой элемент действительности имеется виду, отчасти лингвистическим — устанавливающим языковую (в данном случае, заимствованную) структуру фрагмента и его смысла, отчасти — культурологическим, отсылающим к целому полю фольклорных и культурных коннотаций реального объекта, а отчасти и интертекстуальным, соотносящим мандельштамовскую строку с литературными прецедентами обыгрывания этого объекта/оборота.

Во-вторых, легко привести примеры релевантности для понимания стихов Мандельштама материальных фактов; так, запоминающаяся, но не кажущаяся загадочной строка *Да гривенник серебряный в кармане* (из «Еще далеко мне до патриарха», 1931) оказывается, среди прочего, реакцией на перемену в дизайне, материале и цвете (с серебристого на медно-никелевый) советского гривенника, произошедшую в 1931 г. (см. **Жолковский 2010**).

В-третьих, многие места в стихах Пастернака требуют, прежде всего, литературного, а не фактического, комментария; например, строка *Откуда же эта печаль, Диотима* (в так восхищавшем Мандельштама финале ирпеньского «Лета»), по-видимому, содержит, помимо очевидной отсылки к платоновскому «Пиру», скрытую отсылку к целому гёльдерлиновскому слою самовосприятия Пастернака (**Жолковский 2006**); а загадочный пассаж: *Он чешуи не знает на сиренах, И может ли поверить в рыбий хвост Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных Пил бившийся как об лед отблеск звезд* (из «Темы», открывающей цикл «Тема с вариациями») проясняется лишь после соотнесения с пушкинским «русалочьим» отрывком «Как счастлив я, когда могу покинуть...»: *Как сладостно явление ее Из тихих волн, при свете ночи лунной! <...> У стройных ног, как пена белых, волны Ласкаются, сливаясь и журча. Ее глаза то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие звезды <...> Пронзительно сих влажных синих уст Прохладное лобзанье без дыханья. Томительно и сладко — в летний зной Холодный мед не столько сладок жажде <...> И в этот миг я рад оставить*

гии и интерпретации обнаруженного анахронизма.

Сразу же отметим, что соавторы не ограничиваются фактической находкой и демонстрируют ее органичную встроенность в структуру целого (и в этом их сходство с подходом Брукса). Но на фоне очевидных переключек между артисткой и ролью (прямо прописанных в тексте) и между двумя озарениями снизу (на которые поэт сам обращал внимание первых читателей) призрачность современного существования церкви Бориса и Глеба (установленная соавторами) имеет, на мой взгляд, несколько иной поэтический статус. Она не только никак не акцентирована в тексте, но и не попала ни в неформальные авторские пояснения к нему, ни в профессиональные комментарии, составлявшиеся наследниками поэта и лицами, близкими к его кругу, — иными словами, не вошла в канонический контекст стихотворения. Это отнюдь не подрывает самого открытия, но заставляет внимательнее задуматься о его смысле.

Очевидно, что Пастернак сознательно включил в свое стихотворение образ церкви, существующей лишь виртуально. С другой стороны, лукаво-аллюзивное замалчивание такого факта вряд ли в духе его поэтики. И трудно поверить, чтобы он просто не нашел удачного способа ввести нужную информацию в текст. Примиримы ли эти противоречия?

Даже без упоминания о сносе церкви уже само описание церковной службы, в печатном советском обиходе не принятое (как и появление тюрьмы в том же фрагменте), сразу придает сюжету некоторую культурно-историческую перспективу, углубляющуюся по ходу следующего развертывания сцен из времен Марии Стюарт. Потому находка соавторов охотно принимается дотоле не информированным читателем. Ведь она не столько меняет общий смысл стихотворения, с самого начала доступный и людям, не принадлежавшим к числу московских старожилов и знатоков советской истории, сколько дополнительно его подкрепляет.¹ Как известно, Пастернак эпохи «Доктора Живаго» ценил свою понятность именно широкому читателю (а не только узкому кругу интеллектуальной элиты), и возможно, не случайно не снабдил свой текст недостающими такому читателю пояснениями.

жизнь, Хочу стонать и пить ее лобзанье... (Жолковский 1976).

¹ Аналогичным образом, в «Высокой болезни» (тоже комментируемой соавторами) сарказмы о «кошунственной телеграмме» и «агитпрофсожеском лубке» не являются в строгом смысле темными местами, ибо построены так, что воспринимаются неосведомленным читателем вполне адекватно, и реальный комментарий лишь документирует правильность такого прочтения.

Дело в том, что наряду с открытым слоем смысла в «Вакханалии» чувствуется и более сокровенный. Наиболее четко он проступает (оставаясь не проговоренным впрямую) в трех её кульминационных, собственно «вакхических» эпизодах, где на фоне *именинного кутежа* разворачивается самый горячий и реальный виток сюжета: страстный роман между *в третий раз разведенцем* и его *королевой*, напоминающей шотландскую. Кто эти двое *бесстыжих*? «Вакханалия» в целом написана в жанре документальной зарисовки по следам театральной премьеры, но эта пара персонажей фактической привязки вроде бы не получила. До какой-то степени за ней очень приблизительно угадываются фигуры самого Пастернака и его тогдашней возлюбленной Ольги Ивинской; к тому же, на автора, вроде бы указывает его сигнатурный «сестринский» мотив (*И теперь они оба Точно брат и сестра*), а на Ивинскую (отбывшую в 1949-1953 гг. заключение) — упомянутые выше тюремные мотивы. Однако догадки вынуждены оставаться догадками, дальше порога текст нас не пускает.

Эта любовная линия, в одном месте впрямую соотношенная с историей Марии Стюарт, развивается в современности, но у нее есть и еще один скрытый хронологический аспект: над образом шотландской королевы, в частности над соответствующим переводом из Суинберна, Пастернак размышлял с давних пор; более того, о чудесном напластовании времен он писал в этой связи в ранней заметке «Несколько положений» (**Пастернак: 368-369**). Этот историко-биографический факт (отмечаемый и в комментариях к изданиям Пастернака), бесспорно, релевантен для понимания «Вакханалии», с её установкой на временной палимпсест, но, как представляется, относится не к общедоступному, публичному её фасаду, а к некому интимному интерьеру.

Аналогичный статус «домашней семантики» может иметь и богатая подоплека образа церкви Бориса и Глеба: ее включенность в юношеский опыт Пастернака; виртуальность ее присутствия; сопряженная с двумя именами тема мученичества, уходящая (в *pendant* к шотландской) в далекое прошлое; наконец, проходящее незамеченным совпадение первого из двух имен с именем автора.

В теоретическом плане подобное прочтение, будь оно принято, означало бы более сложную стратификацию как реальных комментариев, так и модусов их включения в художественную структуру целого. находка соавторов в высшей степени релевантна, но ее роль оказалась бы в таком случае не столько решением какой-то главной загадки текста, сколько одной из реализаций центральной темы на одном из его полускрытых — если угодно, загадочных — уровней. А

обращение к этим действительно темным местам «Вакханалии» добавило бы к числу объектов, подлежащих дальнейшему комментированию, конкретные обстоятельства и человеческие фигуры, как это характерно для текстов «с ключом» (à clef).

III

В первой главе рассказа Кузмина «Шелковый дождь» (1918) дело происходит на Финском заливе — упоминаются расположенные по соседству Териоки и Райвола (ныне соответственно Зеленогорск и Рощино). Позволю себе длинную цитату:

«**Повозка** стоит, как цыганская арба без лошадей, скаречно и вовсе не по-эллинически. Небо и море стараются: синеют, теплеют, греют, и твердеет песок, который, только отбежав на три сажени, с удовольствием и злорадством сбрасывает с себя ненавистное прозвище "пляжа", рассыпается, холмится, разваливается и засыпает открытые ботинки гуляющих дам <...>

Взбрызнув золотой фейерверк, дама вдруг ступила словно в теплую, **хорошо укрытую ванну**, грациозно, пожалуй, но совсем неуместно. Вишневый костюм, почти черный от воды, плотно прижимался к неполным и красивым, но слегка тряским животу, грудям и заду. Черные брови супились, глядя, как кавалер ловко, но тоже словно нарочно, **отплыл саженками** (такие белые, вялые руки) на полверсты. Когда он крикнул, самодовольно, на весь простор: «Алло, Аня», та даже вздрогнула, так некстати ей показались и этот веселый крик, и белые руки, и самое купание. Нарочно делая мелкие шаги, будто в узком платье, она **побрела в повозку**, расшлепывая теплую, мелкую воду <...>

Пестрая куча мягкого тряпья вернула несколько Анну Павловну к более спокойным мыслям. Надев желтые сквозные чулки и **перестав как бы быть участницей пейзажа**, она с удовольствием посмотрела **через узкую дверь** на синее небо с белыми облачками, узкую желтую полоску берега, придавленную черною хвойною зеленью, воду, где рассыпались издали розовые купальщики, и легкий дымок неизвестно откуда. Близко плескались и ликовали дети попросту, как зверьки. Николай Михайлович, отдуваясь и встряхиваясь, влез, опять напомнив Тритона и то, как он мало похож на морское божество <...>

Когда она подняла голову, Николай Михайлович **был уже почти одет** и похож не на Тритона, не на Эллина, а на Николая Михайловича Лугова, которого она любила. <...> Анна Павловна молча его обняла и крепко прижалась (**причем повозка заколебалась**), а Лугов удивленно **опустился на узкую скамейку**. Анна <...> все крепче и крепче целовала его чуть толстые, как кусочки помидора, губы, не обращая внимания, что **кабинка уже забурлила по воде и куда-то взобравшийся возница чмокает на лошадь (вероятно, рыжая кляча), которая дрябло ржет и дергает колеса с мели на мель**.

Николай Михайлович благодарно и весело спросил, глядя, как горизонт то опускался, то подымался **в дверном отверстии**:

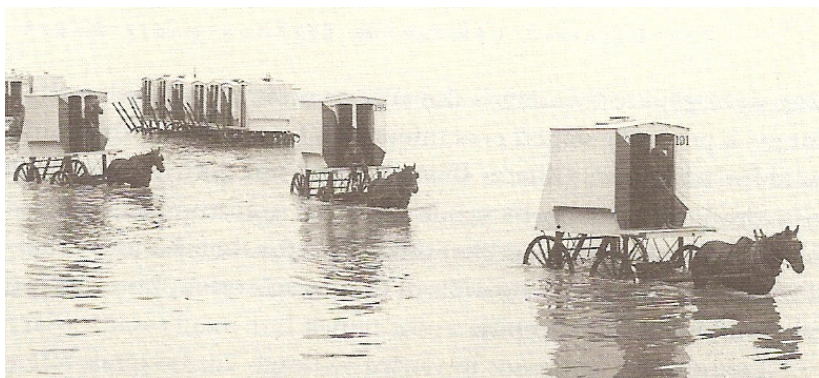
- Теперь обедать, не правда ли? Я голоден, как полубог.

- <...> Я тебя сегодня очень люблю, только **вылезай скорее**» (**Кузмин 1990: 145-148**).

Глубинный смысл рассказов Кузмина, несмотря на их программную «прекрасную ясность», остается интригующе неуловимым. Удачные разгадки металитературных ребусов «Высокого искусства», «Лекции Достоевского», «Кушетки тети Сони» и «Портрета с последствиями» (**Морев 1990, Панова 2010, 2011**) ставят вопрос об инвариантной структуре, общей для этих и ряда других маленьких шедевров — таких, как «Набег на Барсуковку», «Прогоулки, которых не было», «Снежное озеро», «Охотничий завтрак», «Решение Анны Мейер». К ним относится и «Шелковый дождь» — возможно, еще одно упражнение с литературным ключом на гомосексуальную тему невозможности союза мужчины и женщины. Но четкого понимания, как именно построена эта вариация, в чем ее систематическое сходство с другими, а в чем систематическое же отличие, пока что нет, во всяком случае, у меня.

Загадки «Шелкового дождя» начинаются с самого начала. Что за странная повозка на пляже, да еще со скамейками и дверью? Герои в ней передеваются и даже как будто въезжают в воду, причем имеется возница, который временами отсутствует. Возникает догадка, что они специально наняли такой экипаж, но в дальнейшем непонятная повозка полностью исчезает из повествования. Комментариев в единственном известном мне издании **Кузмин 1990** нет, и это место оставалось для меня непроницаемо темным, пока недавно в мемуарах младшего современника Кузмина я не наткнулся на следующий фрагмент:

«Нас привлекало взморье с его бесконечным песчаным пляжем, поросшими соснами дюнами. Протяженность этого курортного берега, теперешней Юрмалы, уже тогда достигала двадцати километров <...> Одна беда: море здесь у берега очень мелкое. Приходится долго брести, прежде чем можно будет плыть. Когда-то с этим справлялись, **арендуя за грошовую плату домик на колесах, с тентом над балкончиком, со ступенями, ведущими прямо к воде; они бывали самых разных цветов: синие, зеленые, голубые, красные. Лошадь с сидящим на ней возницей завозили такой домик на глубокое место, потом возница выпрягал лошадь и возвращался обратно. А на этом своеобразном “островке” могла загорать целая семья: здесь люди ели, пили, без конца купались. Когда же приходило время и желание возвращаться домой, опять вызывали, криком или жестом, возницу, и лошадь вывозила домик на берег. Жаль, что сейчас все это забыто и купальщики печально бредут по мелководью сами» (Мандельштам: 126).**



Здесь речь идет о Рижском взморье и функция домиков на колесах связывается исключительно с неудобствами мелководья (характерного и для пляжей под Петербургом), но, как видно из посвященных им глав в книгах **Ленчек и Боскер 1998** и **Грей 2006** (рус. пер. **Грей 2009**), купальни на колесах (bathing machines), были обязательной составляющей благоустроенных курортов Англии, а затем и других стран Европы, начиная с середины XVIII в. Они отражены в художественной литературе, в частности в романе Смоллета «Путешествие

Хамфри Клинкера» (1771),¹ и пережили длинную историю развития, расцвета и упадка. Основные связанные с ними культурные оппозиции касались приличий при контакте полов (степени обнажения, организации переодевания, раздельности купания) и медицинской целесообразности купания (окунания, плавания, морских и солнечных ванн) (Ленчек и Боскер: 70-72, 82-86; Грей 2006: 147-162).



Как можно видеть, именно эта проблематика затронута в начальном эпизоде «Шелкового дождя». Николай Михайлович рад заплывать далеко, а Анна Павловна противится «эллинской» открытости и наслаждается погружением «словно в теплую, хорошо укрытую ванну», что напоминает о кабинках, снабжавшихся раздвижными парусиновыми «тентами скромности» (*modesty hoods*), под которыми — а не в открытом море — могли плескаться, как в мини-бассейне, особо стеснительные дамы (Грей 2006: 149; Ленчек и Боскер: 116).

¹ Купальни на колесах появляются в «Охоте на Снарка» Льюиса Кэрролла («*The Hunting of the Snark*», 1876) — среди признаков, позволяющих опознать Снарка: *The fourth is its fondness for bathing-machines, Which it constantly carries about, And believes that they add to the beauty of scenes — A sentiment open to doubt* [букв.: Четвертый — его любовь к купальным машинам, Которые он постоянно таскает за собой, Полагая, что они украшают пейзаж, — Мысль, вызывающая сомнение].



Это явно работает на центральный конфликт рассказа с характерным «водным» заглавием,¹ но к решающей формулировке его темы, если и ведет, то лишь издали. Можно ожидать, что, в соответствии с давним прозрением Б. М. Эйхенбаума (**Эйхенбаум 1987 [1920]**), скрытую часть айсберга образует биографическая привязка рассказа, и за фигурами композитора и его любовницы скрываются какие-то реальные лица, скорее всего, деятели культуры (так, в уже проанализированных рассказах, по-видимому, подразумеваются Достоевский, Толстой, Дягилев, З. Гиппиус, Ахматова).

Кстати, купальня на колесах отсылает не только к житейским реалиям, но и к литературным фактам. Примерно тот же пляжный пейзаж, что у Кузмина, был описан Блоком в стихотворении «В северном море» (с пометой *Сестрорецкий курорт, 1907*), причем специальное внимание было уделено кабинкам, возницам, тентам скромности, передеванию и дряблости обнажаемых телес:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями. **Потом
Погонщики вывозят их в кибитках,
Кокетливо закрытых парусиной,
На мелководье. Там, переменив
Забавные тальеры и мундиры
На легкие купальные костюмы,
И дряблость мускулов и грудей обнажив,**

¹ О водном мотиве, в частности в заглавиях Кузмина, см. *Шварц* : 187-190.

**Они, визжа, влезают в воду. Шарят
Неловкими ногами дно. Кричат,
Стараясь показать, что веселятся <...>**

В примечаниях к «Северному морю» в авторитетных изданиях Блока приводятся разнообразные сведения — о смысле слова *тальеры*, об обстоятельствах посещения поэтом Сестрорецкого курорта и многом другом, — однако *кибитки, кокетливо закрытые парусиной*, остаются не прокомментированными. Но так или иначе, сам этот реальный комментарий мало что дает для дешифровки кузминского рассказа, а переключка с Блоком лишь направляет мысль в сторону дальнейших интертекстуальных ребусов à clef...¹

* * *

Вывод? Предположение, что темные места текста, его ключевые точки, риффатерровские ungrammaticalities и, наконец, места, требующие реального комментария, всегда совпадают, слишком заманчиво. Часто они выступают в сочетании друг с другом, но в принципе взаимонезависимы. Пассаж может казаться совершенно ясным, но скрывать фактическую неясность; ее раскрытие и реальное комментирование может быть полезным, но не вести к тайным глубинам авторского замысла; неясность может не быть связана с грамматическими (или иными структурными) отклонениями, и не всякая неграмматичность обязательно так симптоматична, как того хочет Риффатерр; а разгадываемая глубинная организация текста часто многослойна, так что любые реальные и текстовые комментарии должны включать указание, что именно в этой сложной структуре они проясняют. Наконец, при всей соблазнительности и кажущейся очевидности категорических общих утверждений (типа: «Мандельштам — это преимущественно о культуре, а Пастернак — преимущественно о жизни»), они, в сущности, не могут делаться, пока критическое количество соответствующих текстов не подверглось всестороннему монографическому анализу как в реальном, так и в текстуальном плане. Любая, казалось бы, прозрачная строка Мандельштама может скрывать не-

¹ Купальня на колесах появляется в дальнейшем и в стихах Кузмина — в «Купанье» («Конским потом...», 1921): *Песок змеится плоско, А море далеко. Купальная повозка Маячит высоко. На сереньком трико Лиловая полоска*, а затем в «Поездке» («Произнести твое названье./ О Сестрорецк...», 1923), изготовленной отчасти из того же материала: *Здесь тихо, море дремлет плоско, И ветерок не долетел. Вдали купальная повозка И розоватых пена тел* (см. **Кузмин 1977**: 492). О текстологических проблемах, связанных с «Поездкой», в частности, с вариантами «повозка/полоска», см. **Кузмин 1977**: 722-723, а тж. недавнюю дискуссию в блоге: <http://barbarussa.livejournal.com/168713.html#cutid1>.

известную житейскую подоплеку, а строка Пастернака — литературную.¹ Обнаружение подобных секретов во многом зависит от исследовательской удачи, но их легитимация в составе комментария неотделима от целостного анализа произведения на всех релевантных уровнях.

Ради удобства рассуждений о проблематике комментирования, я начал с того, что предложил для хармсовского стишка учебный макет более или менее полного целостного анализа. Затем, в разговоре о «Вакханалии», я попытался наметить контуры аналогичного подхода к одному из аспектов структуры. А рассказ Кузмина привлек, чтобы продемонстрировать трудность этого проекта даже в случае удачи с комментированием отдельных реалий.

ЛИТЕРАТУРА

Брукс 1975 [1947] — Brooks Cleanth. *The Naked Babe and the Cloak of Manliness* // Он же. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. NY and London: HBJ.

Буренина О. 2004. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // *Абсурд и вокруг*. Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С 7-72.

Герасимова А. 1995. Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда. // *Новое литературное обозрение* 16: 129-139.

Грей 2006 — Gray Fred. *Designing The Seaside: Architecture, Society and Nature*. London: Reaktion Books.

Грей Фред 2009. История курортов. Архитектура, общество, природа. М.: Новое литературное обозрение.

Гроб 1994 — Grob Thomas. *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: Ein literarisches Paradigma der Spätavangarde im Kontext der russischen Moderne*. Bern: LangVerlag.

Жолковский А. К. 1976. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака (К различению структурных и генетических связей) // Boris Pasternak. *Essays*. / N. A. Nilsson ed. Stockholm: Almqvist & Wicksell. P.67-84.

Жолковский А. К. 2005. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты М.: РГГУ.

Жолковский А. К. 2006. Откуда эта Диотима? (Заметки о «Лете» Пастернака) // *Eternity's Hostage. Selected Papers from the Stanford*

¹ Да вот хотя бы: *И привиденьем искажен Природный жребий лучших жен* («Стихи мои, бегом, бегом...»; 1932) — ср.: *И ревом скрыток заглушен Ревнивый шепот модных жен* («Евгений Онегин», 1, XXVIII).

International Conference on Boris Pasternak, May, 2004. In Honor of Evgeny Pasternak and Elena Pasternak Ed. by Lazar Fleishman. Part I (Stanford Slavic Studies. Vol. 31). Stanford, 2006. P. 239-261.

Жолковский А. К. 2010. «Гривенник серебряный в кармане...» // *Лесная школа: Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе* / Под ред. А. Кобринского и др. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010: 125-142.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1975. К понятиям 'тема' и 'поэтический мир' // *Труды по знаковым системам. 7.* Тарту: ТГУ. С. 143–167.

Клятис-Сергеева Анна, Лекманов Олег. 2010. «Агитпроф-сожеский лубок». Из реального комментария к Пастернаку // *Новый мир*, 2010, 6: 155-162. (http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/6/k112.html)

Кузмин Михаил 1977. *Собрание стихов. Hgb. und komm. von John Malmstad und Vladimir Markov. Bd. III. Несобранное и неопубликованное.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Кузмин Михаил 1990. *Шелковый дождь. Повесть* // Он же. *Проза* / Ред. и прим. В. Маркова и Ф. Штольца. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. Т. IX. Несобранная проза. С. 145-193.

Ленчек и Боскер 1998. *Lenček Lena and Bosker Gideon. The Beach. The History of Paradise on Earth.* New York: Viking.

Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. 2011. Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // *Toronto Slavic Quarterly* 35 (Spring 2011; с. 69–89).

Мандельштам Е. Э. 1995. *Воспоминания* // Публ. Е. П. Зенкевич; предисл. А. Г. Меца // *Новый Мир* 1995, 10: 119-178.

Морев Г. А. 1990. *Полемический контекст рассказа М.А. Кузмина «Высокое искусство»* // *А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник X.* Тарту С. 92-116.

Панова Л. Г. 2010. *Портрет с последствиями* Михаила Кузмина: ребус с ключом // *Русская литература*, 2010, 4: 218-234.

Панова 2011— *Panova Lada. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «A Lecture by Dostoevsky»* // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ Кузмин многогранный.* Bloomington, IN: Slavica, 2011. С. 89–139.

Пастернак Борис 1991 [1918, 1922]. *Несколько положений* // Он же. *Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанов. М.: Худ. лит. Т. 4. С. 366-370.*

Риффатерр 1978 — *Riffaterre Michael. Semiotics of Poetry.*

Bloomington: Indiana UP.

Шварц Елена 2001. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы 2001, 1: 187-196.

Эйхенбаум Б. М. 1987 [1920]. О прозе М. Кузмина // Он же. О литературе. М.: Сов. пис., 1987. С. 348-351.

Ямпольский Михаил 1998. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение.

Ямпольский Михаил 2005 — Iampolski Mikhaïl. L'émergence de l'objet non-existant. Notes sur la poétique de Daniil Harms // Daniil Harms. Œuvres en prose et en vers. / Trad. et annot. par Yvan Mignot. Préf. de Mikhaïl Iampolski. Paris: Verdier. P. 8-44.

Александр КОБРИНСКИЙ

К ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ ПРЕБЫВАНИЯ Вяч. ИВАНОВА С СЕМЬЕЙ В СОЧИ В 1917 ГОДУ

Летом 1916 года Вячеслав Иванов вместе со своей семьей (женой Верой, детьми Лидией и Дмитрием и верной Марией Замятниной) и с семьей Эрна, с которым дружил, снял дачу в Красной Поляне, высокогорном поселке, примерно в 70 километрах от Сочи и в 40 километров от побережья. В то время Красная Поляна представляла собой еще совершенно нетронутое человеком место. Всего 15 лет назад было построено Краснополянское шоссе, соединившее поселок с Адлером и сделавшее его более или менее досягаемым. И, хотя на этом месте планировалось строительство города Романовска, планам этим так и не суждено было воплотиться в жизнь. Вот как описывает Лидия Иванова тамошнюю природу:

«Красная Поляна лежала в глубине небольшой равнины среди высоких горных стен, поросших почти непроходимыми зарослями густого леса. Среди них находились одичалые сливы, яблони, груши и черешни. На стволах — глубокие раны от когтей медведей, карабкавшихся за вкусными плодами и диким медом. Плоды были очень мелкие, но очень сладкие, и при нужде можно было бы не умереть с голоду, целый год живя в лесу. <...> Медведей в Красной Поляне очень много»¹.

После Красной Поляны Вяч. Иванов переехал в Мацесту, где две недели лечился знаменитыми грязями, а затем поселился в пансионе «Светлана» в Сочи. В Сочи он пробыл почти год, и это время было для него весьма плодотворным. «Он получил от изд. Сабашниковых заказ на перевод Эсхила, — писала Ольга Шор (Дешарт), — и за свое долгое пребывание на берегу Черного моря, среди «смуглых кипарисов», в тени чинар он передал размерами подлинника на своем родном языке почти все трагедии своего любимого писателя. Обдумывая вводную статью об античном трагике, В.И. его глазами всматривался и в печальные, разворачивающиеся события, и в грядущие, страшнейшие, которыми беременно было то время. И от «духа» эсхильовых глаз на сердце становилось легче».²

¹ Иванова Л. Воспоминания: Книга об отце. М., 1992. С. 64. Далее — *Иванова* с указанием страницы.

² О. Шор (Дешарт). Введение // Вячеслав Иванов. Собрание сочинений в 4 томах. Том 1. Брюссель, 1979. С. 142. Далее — *Иванов. Брюссель* — с указанием тома и страницы.

Н.В. Котрелев в своей подробной работе, посвященной работе Вяч. Иванова над переводами из Эсхила¹ указывает на некоторые неточности, которыми грешат биографические данные О. Шор. Так, в частности, мифом является ее указание на то, что Вяч. Иванов якобы перевел там всего Эсхила, на самом деле, все переведенные им произведения дошли до нас и опубликованы в томе Эсхила в серии «Литературные памятники». Кроме того, исследователь обоснованно подверг сомнению и факт завершения перевода Эсхила в Сочи (О. Шор указывает зиму 1916-1917 года). Действительно, в «Автобиографическом письме» к С. А. Венгеру, датированного «Сочи, январь — февраль 1917 г.», Иванов рассказывал: «В настоящее время я занят преимущественно переводами трагедий Эсхила и «Новой Жизни» Данта».² Судя по всему, перевод Эсхила растянулся до начала осени 1917 г. — и в октябре 1917 года чуть было не погиб в пожаре, охватившем издательство Сабашниковых во время известных событий октябрьского переворота.

В Сочи была написана также поэма «Человек» и стихотворения, вошедшие в сборник «Свет вечерний». В Сочи Иванов испытал и трагические переживания в связи со смертью от нефрита своего друга Владимира Эрна, которая последовала в Москве 29 апреля 1917 года (это событие стало толчком к написанию стихотворения «Скорбный рассказ»). Л. Иванова указывает: «Оно описывает, как я рассказывала про смерть Эрна Вячеславу и Вере, после приезда к ним на каникулы в Сочи, когда мы сидели на берегу моря на скалах у самой воды».³

Публикуемое письмо Лидии Ивановой к брату (по матери) Сергею Шварсалону⁴ позволяет уточнить некоторые детали пребывания Вяч. Иванова на черноморском побережье Кавказа. Прежде всего, это касается датировок. Становится ясно, что Вяч. Иванов прожил в Сочи только до 16 августа и уехал оттуда в Ессентуки к Вере, которая уехала туда еще раньше. 12 сентября, судя по всему, они оба вернулись выехали из Ессентуков в Москву. Это соотносится и с датировкой в воспоминаниях Л. Ивановой, которая пишет: «...Вячеслав

¹ Котрелев Н. Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила // Эсхил. Трагедии. М., Наука, 1989 (серия «Литературные памятники»). С. 497-522.

² См.: там же. С. 510.

³ Иванова. С. 72. Лидия Иванова вернулась в Москву осенью 1916 года, чтобы продолжить занятия в консерватории. Затем она еще раз приезжает в Сочи в декабре 1916 года, чтобы провести с отцом и родными Рождество и рождественские каникулы, после них снова возвращается в Москву. И, наконец, она еще раз приезжает в Сочи уже на летние каникулы 1917 года.

⁴ Шварсалон Сергей Константинович (1887-1941) — сын Лидии Зиновьевой-Аннибал от первого брака.

<...> не возвратился на зиму в Москву, оставшись на своем любимом юге целый год, т.е. до ранней осени 1917. Я же вернулась с Марусей в Москву для своих занятий в консерватории».¹

Таким образом, неверным оказывается утверждение Е.В. Глухой о том, что Вяч. Иванов проживал в Сочи до ноября 1917 года², основывающееся на датировке стихотворения «Ночные зовы» из сборника «Свет вечерний», как она указана в 3-м томе брюссельского собрания сочинений (Сочи, 7-8 ноября 1917 г.). Правда, при этом сама Е.В. Глухова замечает некоторую несообразность: получается, что 7-8 ноября Вяч. Иванов еще был в Сочи и писал «Ночные зовы», а уже 9 ноября в Москве им написано стихотворение «Размолвка». Такая ситуация совершенно невозможна, так как самолеты в Москву в то время еще не летали, а путь по железной дороге занимал значительно больше времени.

Публикуемое письмо, как представляется, однозначно указывает на то, что в дате или в указании места написания стихотворения «Ночные зовы» — как она указана в брюссельском и во всех последующих изданиях — содержится ошибка.

На то, что осенью 1917 года Ивановых в Сочи уже не было, указывал и С.И. Субботин, комментируя дневниковые записи П.А. Журова, преподавателя русской словесности в сочинской гимназии, тесно общавшегося с Вяч. Ивановым во время его пребывания в этом городе: «... Журов прекратил регулярные записи в свой дневник, возобновив их лишь осенью 1917 года. За несколько месяцев до того семья Ивановых покинула Сочи».³ Вместе с тем, такое указание времени отъезда крайне неточно, оно фактически сдвигается на начало лета, что ошибочно, тем более ошибочным является упоминание их совместного отъезда.

Письмо Лидии Ивановой интересно не только уточнением датировок и обстоятельств отъезда семьи из Сочи в Москву. Впервые становится известно о том, что между Сочи и Москвой Вячеслав с Верой около месяца прожили в Ессентуках. Кроме этого, письмо дает более отчетливое представление о характере пребывания Вяч. Иванова в

¹ *Иванова. С. 67.*

² Глухова Е. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого из цикла «Теория художественного слова» // Русская литература. 2006. № 3. С. 135.

³ Субботин С. «...Мои встречи с вами нетленны...». Вячеслав Иванов в дневниках, записных книжках и письмах П.А. Журова // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 226. О настроениях Вяч. Иванова в 1917 году см.: Обатнин Г. В. Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революций 1917 года // Русская литература. 1997. № 2. С. 224–230.

Сочи — счастливого и насыщенного времени, наполненного интересной и важной для него работой, периодически прерываемой путешествиями, прогулками, развлечениями...

Оригинал публикуемого письма хранится в частном архиве А.М. Григоровича, которому приношу глубокую благодарность за содействие в работе и разрешение на публикацию.

* * *

20 сентября 1917 г.

Сочи.

Дорогой Сережа,

мы получили твоё письмо приблизительно неделю тому назад, но Вере¹ его не переслали, т.к. каждый день собираемся ехать сами в Москву. Когда я пишу «мы», то подразумеваю Марусю², Диму³ и себя, ибо в Сочи остались только вышеназванные лица. Вячеслав уехал от нас 16 авг<уста> в Ессентуки, к Вере, где они прожили вместе до 12 сент<ября> и поехали в Москву. По крайней мере, собирались и купили билеты на 12-ое, но из Москвы мы ещё никакой от них телеграммы не имели. Отсюда выехать очень трудно, т<ак> к<ак> на море буря, а только что достроенная до Сочи Черноморская ж<елезная> д<орога> ещё не возит пассажиров, а ходят только товарные поезда. Все-таки некоторые наши знакомые на них отправлялись, и, может быть, решимся и мы.⁴

¹ Шварсалон Вера Константиновна (1980-1920), сестра Лидии Вячеславовны Ивановой (1896-1985) по матери, жена Вяч. Иванова с зимы 1913 года

² Замятнина Мария Михайловна (1862-1919) — близкий друг семьи Ивановых. См. о ней: Богомолов Н. Вячеслав Иванов в 1903 — 1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 10-12.

³ Иванов Дмитрий Вячеславович (1912-2003), сын Вяч. Иванова и Веры Шварсалон.

⁴ В «Воспоминаниях» Лидия Иванова рассказывает о возвращении в Москву из Сочи в товарном составе так: «Все вернулись в Москву сравнительно рано. Вера и Вячеслав даже опередили общий приезд — мы остались на недолгое время с Марусей и Димой для перевозки вещей. Наш переезд произошел не без волнения. Только что провели железную дорогу между Туапсэ и Сочи (до того эти города соединялись моторной лодкой или автомобилем). Осложнялось дело тем, что железная дорога была готова лишь до



Сочи. Пансионат «Светлана»,
в котором жил Вяч. Иванов с семьей

Письмо твое (извини, пожалуйста) я распечатала, т<ак> к<ак> мы очень волновались, что так долго не было ни от тебя, ни от Кости¹ письма, и отчасти успокоилась. Хочу написать и Косте сегодня. Живем мы уже не в «Светлане»². Она закрылась, в ней лазарет будет. А снимаем мы комнату и столуемся на одной даче, недалеко от «Светланы», довольно высоко расположенной на горе. От нас чудный вид на море сверху, что бывает очень красиво, и вообще жить здесь очень хорошо. Но благодаря тому, что погода стала осенняя, я-Лазаревки, но т.к. по контракту она должна была быть проведена до Сочи, то отрезок пути от Лазаревки до Сочи был выполнен только по видимости: когда курица ходила по шпалам, рельсы дрожали и норовили сдвинуться. Поэтому от Сочи до Лазаревки (около 15 верст) мы ехали с шести утра до семи вечера.

Официальных билетов нам не дали, а разрешили на свой страх поместиться с багажом на платформе товарного вагона. На этой платформе мы провели ночь в Лазаревке, перед тем, как поезд двинулся дальше. Но какие звезды над головой! Какой пейзаж!» (Иванова. С. 73).

¹ Шварсалон Константин Константинович (1892?-1918?) — брат Лидии Ивановой по матери, приемный сын Вяч. Иванова.

² «Светлана» — пансионат в Сочи. Открылся в 1902 году и имел большую популярность среди российской творческой интеллигенции. В разное время в нем отдыхали Ф. Шаляпин, М. Горький и др.

ная и холодная, мне, как и всегда, в это время хочется уже в город и хочется работать.

Консерватория¹ должна открыться завтра, 21-го сент<ября>, но не знаю, удастся ли в этом году, как следует, заниматься. Если верить слухам, то неизвестно еще, удастся ли просуществовать даже эту зиму, в особенности, в Москве. И как назло у меня самые интересные занятия в консерв<атории> именно в этом году. Так обидно.

Лето я провела очень интересно и оживленно и была счастлива. В «Светлане» всегда много людей и были очень милые, так что у меня подобралась славная компания. Я очень много ходила по горам и участвовала во многих экскурсиях. Одна из них длилась 13 дней. Мы ездили (нас было 5 человек) в Сухум на транспорте и, живя во всех интересных местах по несколько дней, медленно возвращались обратно по суше. Таким образом, изучили весь черноморский берег между Сухумом и Сочи. Большой кусок прошли пешком по дикой стране Абхазии и испытали массу приключений, от одного едва не погибли. По вечерам в «Светлане» мы устраивали концерты, спектакли² или бродили при луне по парку — вообще, веселились. Это первое мое такое лето, и мне жалко, что оно прошло. Ну, нужно укладываться. Пока до свидания. Пиши нам почаще в Москву о себе и, что знаешь, о Косте. Крепко-крепко тебя целую и люблю.

Лидия.

Маруся и Дима тебя целуют оба. Дима очень вырос и превратился в настоящего мальчишку — довольно хулиганистого характера, но очень ласкового.

¹ Лидия Иванова поступила в Московскую консерваторию в 1913 году, впоследствии продолжала обучение в Римской консерватории по классам композиции и органа.

² Ср. описание этих вечеров в воспоминаниях Л. Ивановой: «Среди пансионеров были певцы, один пианист; они устраивали музыкальные вечера. Вячеслав для забавы написал маленькую драматическую сценку, и Вера устроила спектакль. Я забыла, о чем шла речь, но было что-то патетическое и появлялся отравленный букет цветов» (*Иванова*. С. 67).

ГУМИЛЕВ-ДРАМАТУРГ: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

Николай Гумилев, судя по воспоминаниям современников, был к драматическому театру почти равнодушен. «<Н>е любит театра, пьес не пишет», — так в черновике к статье «О современном лиризме» отозвался о своем бывшем ученике Иннокентий Анненский¹. «Гумилев не любил театр», — вторила Анненскому хорошо знавшая поэта Ольга Мочалова². Неудивительно, что добрая половина гумилевских пьес была написана «на случай» — по заказу или по дружеской просьбе, а едва ли не главную из них, «Отравленную тунику», он так и не собрался отдать в печать.

Тем не менее, в акмеистическом манифесте Гумилева, среди четырех путеводных для новорожденного поэтического направления имен, названо имя Шекспира, «показа<вшего> нам внутренний мир человека»³. Это закономерно: по замыслу своих создателей акмеизм должен был явить миру совершенные образцы во всех сферах литературы, в том числе и в области драматургии⁴. Не потому ли под публикацию гумилевской одноактной пьесы в стихах «Актеон» был отведен целый номер акмеистического журнала «Гиперборей»? А на 46-ой странице 9 — 10 номера «Гиперборей» за 1913 год можно найти

¹ Цит. по: *Тименчик Р. Д.* Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М. — Иерусалим, 2008. С. 340.

² См.: *Гумилев Н. С.* Неизданное и несобранное / Сост., ред. и комм. М. Баскера и Ш. Греем. Paris, 1986. С. 177.

³ *Гумилев Н. С.* Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Соч.: в 3-х тт. Т. 3. М., 1991. С. 19. Об акмеистах и Шекспире см. также: *Чекалов И. И.* Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века. М., 1994; *Лекманов О. А.* Мандельштам и Шекспир: опыт обобщающего сопоставления // *Вестник истории литературы искусства.* Т. 1. М., 2005.

⁴ Ср. в отзыве Ларисы Рейснер на пьесу Гумилева «Гондла»: «Новую поэзию до сих пор часто и не без основания упрекали за слишком узкое понимание художественных задач. Казалось странным, что эстетическая школа, объявив войну целому ряду других направлений (символизм, футуризм и т. д.), сама, в деле осуществления своих принципов, не пошла дальше чисто лирической формы словесного письма. Эпос и драма — “большое искусство” — оставались в стороне <...> Насколько нужен был еще один шаг в этом направлении — показывает недавно вышедшая лирическая драма “Гондла”» (*Рейснер Л. М.* Н. Гумилев. «Гондла». Драматическая поэма в 4-х частях. «Русская мысль», январь 1917 // *Летопись.* 1917. N 5 — 6. С. 262).

анонс книги Гумилева «Одноактные пьесы в стихах», в итоге так и не вышедшей.

Закономерно и то, что предшественником акмеизма Гумилев назвал именно Шекспира. Сознательными отсылками к его трагедиям и комедиям изобилуют гумилевские пьесы. Приведем здесь лишь один, но выразительный пример — обмен репликами между персонажами трагедии Гумилева «Отравленная туника»:

И м р
Но сколько лет тебе?
З о я
Уже тринадцать.
И м р
У нас в твои лета выходят замуж
Или любовников заводят.

Возможный подтекст этого фрагмента — реплика синьоры Капулетти, обращенная к тринадцатилетней Джульетте:

В Вероне многие из знатных дам
Тебя моложе, а детей имеют.
Что до меня — в твои года давно уж
Я матерью твоей была.
(перевод Т. Щепкиной-Куперник)

Еще одним ориентиром для пьес Гумилева послужили классицистические французские, в первую очередь, расиновские трагедии, усердным читателем которых был и Осип Манделъштам¹. Опытном «в духе Расиновых “правильных” трагедий» назвал ту же «Отравленную тунику» пронизательный критик Андрей Левинсон². «<Т>рагедией в стиле модернизированного Корнеля» показалась эта гумилевская пьеса другому современнику³. «Ритму нашей жизни отвечает только трагедия. Мы выросли до Шекспира и Корнеля», — утверждал сам Гумилев на излете 1910-х годов⁴.

¹ «Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на “Федре”» (*Манделъштам О. Э. О природе слова // Манделъштам О. Э. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 1. М., 1993. С. 230*).

² *Левинсон А. Я. Гумилев // Современные записки. Париж. 1923. № 9. С. 313.*

³ В. Е. Чешихину. См.: *Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. С. 342.*

⁴ Неизвестная статья Н. С. Гумилева «Театр Александра Блока»/ Вступ.

Шекспиру и Расину с Корнелем в творческом сознании Гумилева противостоял Чехов, по общему нелицеприятному мнению акмеистов, собиравший в своих пьесах «сачком пробу из человеческой “тины”, которой никогда не было» (Осип Мандельштам)¹. «Театр — это зрелище. А драмы Чехова — это совершенное разложение театра, — говорила Анна Ахматова Лидии Чуковской. — <...> Я не люблю его потому, что все люди у него жалкие, не знающие подвига <...> Не люблю. И художественный театр — тоже. Особенно когда они ставят Шекспира. Им Шекспира совсем трогать нельзя. Они не понимают, как к нему подойти, он не для них»².

В неакцентированной, но упорной борьбе с Чеховым и с другими авторами русского реалистического театра сложились основные принципы поэтики Гумилева-драматурга.

Попробуем теперь дать их краткое описание³.

ст. Р. Д. Тименчика, публ. и примеч. Р. Л. Шербакова // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 5. М., 1993. С. 33.

¹ Мандельштам О. Э. <О Чехове> // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4-х тт. Т. 3. М., 1994. С. 414.

² Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1938 — 1941. М., 1997. С. 210 — 211. О резко негативном отношении Гумилева к Чехову см., например: Слонимский М. Л. Из воспоминаний о Н. С. Гумилеве // Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников. Л., 1991. С. 156. О любви Гумилева к Шекспиру-драматургу см., например: Гильденбрандт-Арбешина О. Н. Н. Гумилев / Публ. М. В. Толмачева, примеч. Т. Л. Никольской // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 442.

³ Среди работ на нашу тему из уважения особо выделим одну из самых ранних: Сечкарев В. М. Гумилев-драматург // Гумилев Н. С. Собр. соч.: в 4-х тт. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон, 1966. Т. 3. См. также: Золотницкий Д. Театр поэта // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990. Что касается интерпретаций новейшими отечественными литературоведами, то особенно посчастливилось «Дону-Жуану в Египте». См.: Мелешко Т. А. Одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте» в составе поэтического сборника Николая Гумилева «Чужое небо» // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда, 1998; Кудасова В. В. Пьеса Н. Гумилева «Дон Жуан в Египте» в культурной парадигме Серебряного века // Гумилевские чтения: материалы междунар. науч. конф., 14 — 16 апр. 2006 г. СПб., 2006; Страшкова О. К. Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматургических произведениях Н. Гумилева // Вестник ставропольского государственного университета. 2006. № 45; Верник О. «Моя мечта — надменна и проста»: традиции и новаторство в Дон Жуане Н. С. Гумилева // <http://gumilev.ru/about/99/>; см. также соображения об этой пьесе в нашей монографии: Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 69 — 74. О пьесе «Актеон» см. содержатель-

Любому читателю бросается в глаза стремительность развертывания фабулы во всех гумилевских пьесах — не успели мы еще разобрататься в хитросплетениях взаимоотношений персонажей, как на нас обрушивается кардинально изменяющее расстановку сил сценическое событие, а сразу же за ним еще одно, потом еще и так до самого финала. Сравним с фабулой чеховских пьес, как они характеризовались Мандельштамом: «Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями»¹.

В частности, мгновенно, совсем по-шекспировски, герои Гумилева, не тратя лишнего времени, влюбляются в героинь, равно как и герои в героев.

Стóбит Актеону увидеть Диану, как он раздражается пылким монологом:

Я знал, что она придет,
Я знал, что я тоже бог,
И мне лишь губ этих мед,
Иного я пить не мог.
И мне снега этих рук...

и т. д. и т. п. Едва юноша, путешествующий по пустыне из гумилевской «арабской сказки в трех картинах» «Дитя Аллаха» встречает на своем пути Пери, как он торопливо принимается раздавать рабам приказания:

Скорей несите винограду,
Шербет и фиников в меду!
О, девушка, я шел к Багдаду
И видишь, больше не иду.

Столь же внезапно действующие лица пьес Гумилева кончают с собой, начинают истово поклоняться людям, которых прежде ненавидели, изменяют горячо любимым женихам, отказываются от кровной клятвы, и вообще меняют одно свое твердое решение на другое.

Автор «Отравленной туники» последовательно и методично до нарочитости избегал в своих пьесах какой бы то ни было «психологии». Проистекающая из этого отказа стремительность и немотивированность поступков его персонажей должна была особенно

ную работу: *Basker M. Gumilyov's «Akteon»: A Forgotten Manifesto of Akmeism // The Slavonic and East European Review. Vol. 63. 1985. № 4*; О пьесе «Дитя Аллаха» см.: *Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток // Памяр. 1987. № 3.*

¹ *Мандельштам О. Э. <О Чехове>. С. 414.*

остро восприниматься читателями и зрителями 1910-х годов, причисленными к неспешной медитативности и тягучей саморефлексии героев и героинь русского и европейского психологического театра. «Действие поэмы развивается скачками, не всегда обоснованными», — писал о «драматической поэме» «Гондла» З. Львовский¹. «Из ограниченного количества неожиданных, необоснованных поступков, стихотворных описаний и лирических сентенций, убеждительных и часто друг другу противоречащих, — никак не создать театрального впечатления». Такую ретроспективную и, кажется, не вполне справедливую оценку пьесам Гумилева дал его современник и переменчивый в симпатиях недолгий соратник Михаил Кузмин².

Другим и смежным следствием установки Гумилева-драматурга на антипсихологизм стала примитивность и одноплановость большинства его персонажей. Характеристика каждого из них, как правило, исчерпывается одним — резким и безоттеночным эпитетом: развратный, благочестивая, влюбленный, наивная, отважный... Когда Гумилеву в «Гондле» все-таки понадобилось изобразить героиню, обуреваемую противоречивыми чувствами, он попросту разрубил ее на два самостоятельных персонажа — дневную воительницу Леру и ночную мечтательницу Лаик:

Вспоминаешь ты Леру дневную,
Что от солнца бывает пьяна,
А печальную Лаик ночную
Знает только седая луна.

При этом второстепенные действующие лица гумилевских пьес зачастую ничем существенно не отличаются друг от друга, кроме имени и иногда — возраста. Так, в «Гондле» молодых исландцев Лаге и Ахти трудно отличить от старых — Снорре и Груббе, а их совокупные душевные качества абсолютно укладываются в говорящее имя последнего из перечисленных персонажей. «Он со мной был особенно груб», — эти слова Гондлы о молодом Лаге неточны, поскольку в равной степени относятся и ко всем остальным исландцам.

В некоторых из драматических произведений Гумилева примитивность и одноплановость действующих лиц выразительно передана синтаксически. Такова, например, «пьеса в трех действиях для детей» «Дерево превращений» с ее незатейливым «примитивным

¹ См.: Вестник театра и искусства. 1921. № 4. С. 4.

² Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 107.

диалогом»¹ и, особенно, «пьеса в двух действиях из доисторической жизни» «Охота на носорога», целиком построенная как чередование коротких и часто тавтологических утверждений и призывов первобытных дикарей.

Э л у
Тремограста черный скорпион укусил.
А х у
Тремограст скорпиона раздавил. Я видела.
Э л у
Корешков здесь больше нет.
А х у
Мои корешки. Не подходи.
Э л у
Тремограста взбесившийся шакал укусил.
А х у
Шакал к реке убежал. Я слышала.
Э л у
Тремограст яму копает...

и т. д.

Однако далеко не все пьесы Гумилева отличаются синтаксическим и стилистическим единообразием. Очень часто у него, опять же в соответствии с шекспировскими прототекстами, приземленность контрастно соседствует с выспренностью, низкая проза с высокой поэзией, отсутствие тропов со сгущенной метафоричностью, простые короткие предложения со сложноподчиненными. Так, в «Актеоне» юмористическая перепалка нимф — прислужниц Дианы почти неуследимо для читателя и/или зрителя перетекает в «чистые, как плески горного ручья гекзаметры»², которыми изъясняется богиня:

К р о к а л е
Кто всех усталей?
Р а н и с
Хиале.
Х и а л е (обиженно)
А косы у кого расплелись?

¹ Л<евинсо>н А. Я. «Дерево превращений» // Жизнь искусства. 1919. 8 февраля. С. 1.

² Из рецензии на «Актеон» Г. В. Иванова. См.: День. 1913. 28 октября (Приложение).

К р о к а л е (со смехом)
У Р а н и с.
Р а н и с
Ну да, но я первой увидела лань.
Х и а л е
А я повернула ее у платана,
О, если б не я, то она...
К р о к а л е
Перестань!
Открыла, настигла, убила Диана.
Д и а н а (медленно, скандируя):
Время нам ноги омыть, расстегните ремни у сандалий,
Сбросьте легкую ткань с ваших измученных плеч.

Сходным образом, в пьесе «Дитя Аллаха» цветистая речь юноши, обращенная к Пери, прерывается комически снижающим всю ситуацию вопросом раба: «Прикажешь приготовить ложе?» и сварливым ответом юноши: «Дурак, конечно, приготовь!»

Уже и приведенные примеры ясно показывают, что всю свою предназначенную для сцены продукцию Гумилев стремился отлить в жанровые формы, находившиеся на глубокой периферии русского реалистического театра, а то и вне ее. Это относится и к «расиновской» трагедии в пяти действиях «Отравленная туника», и к писавшейся для кукольного театра «арабской сказке» «Дитя Аллаха», и к откровенно экспериментальной примитивистской «Охоте на носорога», и к киносценарию «Гарун аль-Рашид», и к «драматической поэме» «Гондла». Важно указать и на место действия гумилевских драматических произведений. Это мог быть Египет начала XX века, или Франция 1813 года, или Исландия IX века, или древняя Византия, или условный Китай, или столь же условный арабский Восток, словом, любая экзотическая точка на карте Земли, но никогда, ни в одной из пьес это не могла быть Россия, это не могла быть так хорошо освоенная Чеховым и другими авторами русского реалистического театра Провинция¹.

В скобках заметим, что, как и всякая прямолинейная оппозиция, противопоставление театра Гумилева реалистическому театру требует многочисленных оговорок и корректив. Кто, скажем, поручится, что эффектные концовки, которыми венчаются все без исключения гумилевские пьесы не находятся в прямой зависимости от финала чеховской «Чайки», а то и «Медведя»? И что сюжет короткой гумилевской

¹ Судя по заглавию, экзотическим было и место действия первой, не дошедшей до нас пьесы Гумилева «Шут короля Батиньоля».

пьесы «Дон-Жуан в Египте», в которой великий соблазнитель уводит из-под носа своего бывшего слуги Лепорелло невесту, не должен быть спроецирован на «Бесприданницу» Александра Островского?

Отталкиваясь от Чехова и реалистов, Гумилев-драматург отнюдь не отрешивался от Брюсова, Мережковского, Вячеслава Иванова, Блока и Анненского. Следы определяющего влияния модернизма с легкостью отыскиваются в любой из его пьес. Но в соответствии со своими общими установками автор «Гондлы» и «Отравленной туники» вполне осознанно упростил и огрубил три главные темы символистов. Тема Любви у него преобразилась в сквозной мотив борьбы за обладание женщиной. Тема Смерти — в мотив страшных испытаний, подстерегающих героев. А тема Бога — в мотив безграничной власти над телами и душами людей. Такой власти, по Гумилеву, достоин только Поэт.

Наверное, излишне напоминать, что эти темы доминируют и в гумилевской лирике.

Борьба нескольких мужчин за женщину как за добычу составляет метасюжет всех пьес Гумилева, кроме единственной, написанной для детей, притом, что мотивировки этой борьбы могут у него всячески варьироваться, а сама борьба — маскироваться.

В ранних произведениях Гумилева-драматурга мотив завоевания женщины организует сюжетную схему откровенно и безыскусно. Таков «Дон-Жуан в Египте», а также «Игра», в которой «девушка легкого поведения» Каролина становится живой ставкой в карточном поединке между персонажами-мужчинами. В пьесах «Дитя Аллаха», «Гондла» и «Отравленная туника» этот мотив поставлен в зависимость от более «серьезных» — религиозных и государственных резонансов:

Лаге
У невесты мерцающий взгляд
Был так горько слезой затуманен...
Ахти
Что ж! Жених некрасив и горбат
И к тому же еще христианин.
Груббе
Не такого бы ей жениха
Мы средь юношей наших сыскали...
Снорре
Пусть покорна она и тиха,
Но печальнее мы не видали.

К о н у н г
Вы не любите Гондлы, я знаю,
Может быть, даже сам не люблю,
Но не Гондле я Леру вручаю,
А Ирландии всей королю.

Однако зависимость эта в итоге оказывается если и не чисто внешней, то уж точно не слишком глубокой. В финальном монологе Лера оплакивает мертвого Гондлу совсем не как праведника, ценою собственной жизни обратившего Исландию в христианство, но как возлюбленного мужа и кровного брата (!). И соединиться с ним героиня мечтает отнюдь не в христианском раю, а в языческой Валгалле.

Люди, лебеди, иль серафимы,
Приведите к утесам ладью.
Труп сложите в нее осторожно,
Легкий парус надуется сам.
Нас дорогой помчав невозможной
По ночным и широким волнам.
Я одна с королевичем сяду
И руля я не брошу, пока
Хлещет ветер морскую громаду
И по небу плывут облака.
Так уйдем мы от смерти, от жизни
— Брат мой, слышишь ли речи мои? —
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

«Совсем минуя какую бы то ни было религию, одной любовью, одной верой искупает свою вину Лаик. Ей все равно, кто положит в ладью тело королевича: “люди, лебеди иль серафимы”, и куда его понесет южный ветер, — интерпретировала финал гумилевской драматической поэмы Лариса Рейснер. — Есть только одна страна, отчизна лебедей, “многолиственных кленов” и роз, и к ней приводит свободная смерть. Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вещему обряду трагических игр»¹.

Закономерно, что слово «любовь» — самое последнее в «Гондле».

Женским торжеством мачехи над падчерицей, а вовсе не победой христианства над язычеством завершается и «византийская» гуми-

¹ Рейснер Л. М. Н. Гумилев. «Гондла». С. 264.

левская трагедия «Отравленная туника». Триумфом чувственной любви заканчивается «Дитя Аллаха».

Сквозь страшные нравственные и физические испытания Гумилев тоже проводит большинство героев и героинь своих пьес. Несмотря на кажущееся многообразие этих испытаний, их легко перечислить. Любовная измена и иные проявления коварного вероломства соседствуют у автора «Гондлы» с превращениями персонажей в низшие существа и всевозможными вариантами их попадания в адскую бездну: от буквального провала в ад в «Доне-Жуане в Египте» и «Дереве превращений» до падения в яму в «Охоте на носорога». Иногда перенесенные испытания ведут к самоубийству героя-мужчины, которое может изображаться и как его поражение (в «Игре» и в «Отравленной тунике»), и как его высшее торжество (в «Гонdle»).

Завершая это описание принципов Гумилева-драматурга, отметим, что ключевая для всего гумилевского творчества тема власти Поэта над телами и душами людей отчетливо звучит в его пьесах «Актеон», «Гондла», «Отравленная туника» и «Дитя Аллаха».

Поэтом Гумилев делает Актеона, сына Кадма, царя Фив. В словесном поединке между отцом и сыном Актеон легко одерживает победу, прибегая к следующему аргументу:

Отец, прости,
Мне грустно, что такой ты сирий,
Но руки должен я блюсти
Для лука, девушек и лиры.

К поэзии вместо меча обращается в трудную для себя минуту несчастный король Исландии Гондла:

Лютню мне! Лебединые саги
Вам о роде моем я спою,
Если знает такие же Лаге,
Жизнь и честь отнимите мою.

Любовных и всяческих других побед добивается арабский поэт Имр в «Отравленной тунике»:

Я сделался поэтом, чтоб ласкали
Меня эмиры, шейхи и муллы,
И песни, мною спетые, летали
По всей стране, как римские орлы.

Именно в качестве поэта завоевывает желанную всем мужчинам Пери Гафиз из сказки «Дитя Аллаха»:

Зачем печально так поет Гафиз?
Иль даром мудрецом слывет Гафиз?
Какую девушку не опьянит
Твоих речей сладчайший мед, Гафиз?
Бледна ли я? И ангелы бледны,
Когда по струнам лютни бьет Гафиз.
Молчу? Молчат смущенные уста,
А сердце громче бурных вод, Гафиз.
Я не смотрю? Но солнце ли слепит,
Как тайн язык, чудес оплот, Гафиз?
Средь райских радостей, средь мук земли
Я знала — этот час придет, Гафиз.
Перед тобой стоит твоя раба,
Веди ее под твой намет, Гафиз.

Сказку «Дитя Аллаха» современный исследователь справедливо называет «апофеозом поэтодержавия»¹.

«В новом театре — каким я его себе представляю — не будет бесцветных событий статичности и бедных эмоций, — в 1917 году пророчествовал Гумилев в интервью Карлу Бечхоферу Робертсу. — Напротив, здесь будут царить страсти, напряженное действие и благородные порывы»².

Это свое видение театра будущего, противопоставленного чеховскому театру, казавшемуся лидеру акмеизма театром прошлого, Гумилев-драматург пытался утвердить в настоящем.

¹ *Золотницкий Д.* Театр поэта. С. 26.

² Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью / Публ. Э. Русинко // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. С. 306.

Л.ХОЛЬБЕРГ В РОССИИ
(ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ)

В опубликованной в Ученых записках Московского университета (1834. № 12) статье «Обозрение Истории Датского языка и словесности» величайшим и заслуживающим особого внимания датским автором назван Л.Хольберг: «... после этих порывов снова наступил период оцепенения в правление Фридриха IV (1700-1730), продолжавшийся до тех пор, пока наконец явился муж столь же самостоятельный, сколько гениальный, положивший разнообразными трудами своими первое начало самобытности Изящной Словесности и имевший значительное влияние на свое время. Это Людвиг Гольберг, превосходящий все похвалы и заслуживающий того, чтобы мы остановились на нем несколько времени... Гольберг делал опыты в разных родах Поэзии; но самая блистательная сторона его таланта — Сатиры в различных формах. Получив образование в чужих краях, исполненный сведений и учености, он умел усвоить все хорошее чуждых народов, способное служить к образованию его народа и века. Он может быть рассматриваем как отец Датской Комедии и как основатель Датской прозы; ибо и в той, и в другой он проложил новый путь, и заслуги его в сем отношении до сих пор остаются неподражаемыми, несмотря на тех превосходных мужей, на которых может указать Дания. Комическая Эпопея Гольберга — Петр Парс, есть образцовое и остроумнейшее произведение в Сатирическом роде; но блистательнее всего является он в Драмах, тем более что все сделанные до него опыты в этом роде не заслуживали внимания, и он первый произведениями своими подвинул к образованию вкус Датского народа. Гольберг с разительною верностью представлял жизнь преимущественно мещанского и ремесленного сословия, и тем сильнее поражал нелепости и пороки своего времени и живее выказывал смешные черты его. «В этих изображениях, — говорит гениальный его соотечественник и переводчик, Эленшлегер, — Гольберг неистощим и более равен самому себе, нежели Мольер, который иногда был слишком шутилив, иногда же слишком поучителен. В богатстве остроумия, в иронии и комической силе, по качеству Гольберг не уступит Мольеру, по количеству он выше его; ибо написал вдвое больше Мольера столь же хороших Комедий; патетическое и эроти-

ческое было чуждым для обоих. Честным образом мыслей, глубиной разсудка, любовью к справедливости они были весьма близки один к другому. Никогда Гольберг не употребил во зло бича сатиры; никогда шутка его не переходила в насмешку или злые сорказмы. Он более предан веселой иронии, забавному юмору, нежели сатире, и в этих свободных, гениально комических творениях является он однородным с бессмертными творцами Фальстафа и Санхо-Пансы. Он никогда не бывает тщеславен, мелочен, желчен. С возможным отеческим снисхождением, если можно так сказать, обращается он с своими комическими характерами, придает им, где только есть возможность, некоторое приятное добродушие и т.п.». Кроме этого, он имеет еще достоинство как Историк, и сочинения его по этой части по всей справедливости доньше уважаются»¹. В изданной несколькими годами раньше в «Московском телеграфе» (1830, ч. 36, № 21) рецензии на перевод Е.Класеном комедии Хольберга «Оловянщик-политик» говорится, что «это был Фон Визин Дании и выставял на позор Датских Скотининых, Простаковых и Кутейкиных. Говорили, что если бы Гогарт был автором, то он писал бы как Гольберг, а будучи живописцем, Гольберг сделался бы Гогартом. После сего понятно, почему г-н Класен не мог вполне перевести пьесы Гольберга и почему он перевел именно Оловянщика, пьесу, доньше почитаемую в Дании такою же народною пьесою, какою мы почитаем Недоросля или Мельника»².

Между тем в России интерес к творчеству Хольберга возник задолго до 30-х гг. XIX в., и его сочинения активно переводились и издавались, начиная с 1757 г. «Нравоучительные эпистолы» и «моральные мысли» Хольберга переводились с немецкого и датского и печатались в журналах «Ежемесячные сочинения», «Трудолюбивая пчела», «Праздное время» в пользу употребленное». Первым изданным трудом Д.И.Фонвизина стал перевод с немецкого «Нравоучительных басен» Хольберга. Были переведены его «Универсальная история» и «История Дании», сочинения, написанные по образцу сравнительных

¹ Ученые записки Московского университета. 1834. № 12. С.561-563

² Московский телеграф. 1830. Ч. 36. № 21. С.83. Егор Иванович Класен — преподаватель Московской практической коммерческой академии, автор «Новых материалов для древнейшей истории славян вообще и славяно-руссов» (М., 1854-1861; включающей перевод книги польского филолога Тодеуша Воланского), «Технической механики» (М., 1834), «Физики в применении к зодчеству» (М., 1835), «Краткой истории Московского дворцового Архитектурного училища» (М., 1834), «Руководства к устройению артезианских (артезийских) или водометных колодезев» (М., 1833), описательного романа «Провинциальная жизнь» (М., 1843) и т.д.

жизнеописаний Плутарха и посвященные «великим женам» и «восточным героям», роман «Подземное путешествие Нильса Клима». Комедии Хольберга «Гейнрих и Пернилла», «Арабский порошок», «Превращенный мужик», «Гордость и бедность» (а потом и переделка этой пьесы, выполненная А.Коцебу), «Плутус, или Спор между бедностью и богатством», «Обманутой жених» (в датском оригинале — «Краткое девичество Пернилы») переводились с немецкого и выходили отдельным изданием. Единственной комедией Хольберга, переведенной с датского, был изданный в 1830 г. и упоминавшийся выше «Оловянщик-политик».

Сопоставление русских переводов и датских оригиналов позволяет обнаружить и объяснить те деформации, которым подвергались тексты Хольберга, а также выявить некоторые неизвестные тенденции в развитии переводной русской литературы второй половины XVIII в. Переводы Хольберга в полной мере подтверждают «пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту»¹. Одним из наиболее ярких примеров такого рода является судьба его сочинений, посвященных Петру I. Как известно, отношение Хольберга к российскому императору было в высшей степени почтительным, и существуют целый корпус его текстов на эту тему. Так, «Путешествие в Россию» (1743) П. ван Хавена предваряется «Размышлением об этом писании» Л.Хольберга, среди его нравоучительных эпистол обнаруживается письмо, посвященное сравнению датского короля Христиана IV и Петра Великого, в свою «Историю и подвиги отдельных великих героев и известных людей по образцу Плутарха» (1739; в русском варианте — «Сравнения жития и дел разных, а особливо восточных и индийских героев и знаменитых мужей по примеру Плутархову». СПб., 1766) Хольберг вводит раздел, посвященный «Великому Моголу» Акэбару и Петру Алексеевичу. Однако ни одно из этих сочинений не было известно русскому читателю: предисловие к книге ван Хавена и эпистола на русский язык не переводились, а история Петра была изъята из сравнительных жизнеописаний («... понеже дела сего славного Монарха не токмо у Россиан, но и у чужестранцов находятя еще в свежей памяти, а сверх того от сочинителя не везде исправно описаны, того ради его история здесь выпускается»²). Очевидно, при всем расположении к российскому

¹ Гуковский Г.А. К вопросу о русском классицизме (состояния и переводы) // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С.271

² Сравнения жития и дел разных, а особливо восточных и индийских героев и знаменитых мужей по примеру Плутархову, сочиненное Людовиком

монарху Хольберг не был склонен его идеализировать: так, рассказывая о стрелецком бунте, автор отмечает, что стрелецкие начальники были репрессированы вместе с родственниками, а их дома разрушены до основания. Чтобы быть изданным в России, сочинение Хольберга, посвященное Петру I, должно было подвергнуться сильной редакторской правке, и такая работа была сделана. Известно, что в России дважды (в мартовском номере 1757 г. «Ежемесячных сочинений» и отдельным изданием в 1788 г.) выходило «Письмо, в котором сравнивается Александр Великий с Карлом XII». Сопоставляя великих полководцев, Хольберг упоминает их противников — Дария и Петра: «...если б российский Император был Дарий, то бы и Карл Шведский имел царя Македонского счастье; а если б Петр Великий был царем в Персии, то бы и Александр подобно Карлу XII остался побежденным, ибо Шведское войско Македонскому в храбрости ничем не уступало и предводитель онаго такой же был разумный и искусный вождь, как Македонский»¹. Датский автор лишь затрагивает, но не развивает петровскую тему, и в финале эпистолы о противниках главных героев эпистолы уже не вспоминает. В свою очередь переводивший эту эпистолу С.Порошин полностью изменяет концовку и превращает сочинение Хольберга в панегирик российскому императору: «Видя из слабога сего начертания Геройский дух, непреоборимый нрав и неуступчивую храбрость Шведскаго Карла, к военным обрядам приученное и приваженное воинство ведущаго, представьте себе, Государь мой, коль превосходными, коль божественными вооружен быть должен дарованиями, с чудною смелостию ставший ему противу, и крепкую и непобедимую казавшуюся его силу низложивший. К таковому делу по неизпытанным судьбам своим избрал Всевышний не однократно в сем письме поминаемаго ПЕТРА Великаго, Россию обновившаго, просветившаго, украсившаго. Сей усмирив домашния беспокойства и нестроения, помышлял и о утверждении отвне безопасности любезнаго своего отечества, которое между многими его врагами ужаснейший Карл Шведский покорить под свою державу или расхитить похвалялся. Выступает неустрашимый Герой с новорожденным своим так сказать, войском против лютаго сего соперника, укрепляет и ободряет оное мудрыми наставлениями, и единого Вседержителя поборником имеет. Здесь чудилася вселенная толикому мужеству ПЕТРОВУ, и с нетерпением ожидала сомнительныя победы. Но венчал Господь дела обновителя Российскаго, венчал тор-

Голбергом, с немецкого языка на российский переведенное Семеном Веденским. СПб., 1766. С.203

¹ Ежемесячные сочинения. 1757. Март.

жественным окончанием. Отмстил он надменное врагов кичение, и Россию посреде безмятежнаго мира, на подобие другаго солнца, в севере возвысил. Соградил в созданном егоже рукою не зыбких болотах град, преславное оное здание, Музам приятелище и пристанище, и многия другия благодения на пользу сынов Российских устроил. Но посреде прехвальных таковых трудов течения, преселися, по общему всех смертных жребию, от сей временной в жизнь вечную, и верных своих подданных в несказанной скорби и печали покинул. В оных утешал их единственно мудрый промысл прозорливых его наследников, начатки дел ПЕТРОВЫХ с прехвальным рачением в возможное совершенство приводящих ... Сим окончеваая сие письмо, которое уже и так против намерения моего несколько вышло плодовиито, уверяю вас

что я есмь и проч.

Переводил Шляхетнаго Кадетскаго корпуса С. П.¹

Переводчик пытается объяснить появление неожиданного и не связанного с основной темой письма финала и специально отмечает, что в этом сочинении Хольберга Петр уже упоминался. Между тем изменения могут вноситься вопреки намерению переводчика, объясняться самыми разными причинами и при этом создавать ощущение сознательно используемого приема. Его суть можно описать следующим образом: в отличие от датских текстов, где реплики героев выглядят логичными и мотивированными, в русских переводах они логичны лишь внешне, в то время как причинно-следственные связи в диалогах нарушаются, и высказывание героя абсурдируется. Так, в датском варианте комедии «Арабский порошок» (1724) мошенник говорит подельнику, что тот вынужден носить «польскую шапку», потому что лишился ушей. О польской шапке говорится и в немецком переводе, послужившим источником русского текста. В то же время в русской версии речь идет не о шапке, а о «польской шпаге». Скорее всего, эта подмена объясняется неаккуратностью наборщиков: обнаруженный нами пример не единственный. Так, в русском издании находим «кенья» вместо «меня», «из вих» вместе «из сих», страница 52 вместо 25, «гулшая» вместо «глупая», «этакан» вместо «стакан» и т.д. Однако в интересующем нас случае обнаруживается как перестановка букв, так и замена буквы «к» на «г». В результате — в русском тексте появляется новая, внешне уместная реалия. В самом деле, применительно к существительному «шпага» подходит тот же глагол, что и к слову «шапка»: «польскую шпагу носишь». Кроме того, польское холодное оружие было хорошо известно в России (правда,

¹ Там же. С. 281-282.

обычно речь шла о польских саблях, а не шпагах). И, наконец, в этом фрагменте комедии Хольберга присутствует военная тема: в датском оригинале безухий мошенник сравнивает себя со стоящим на вахте офицером, в русском — с гренадером, молча подносящим руку к шапке. Однако при внешней смысловой завершенности этот отрывок не имеет смысла.

Другой пример обнаруживается в переводе комедии «Йеппе на горе, или Превращенный крестьянин», в русском переводе — «Превращенный мужик». Главный герой комедии оказывается в корчме и, напиваясь, переходит с датского языка на немецкий. На вопрос корчмаря, откуда он знает этот язык, Йеппе отвечает, что 10 лет служил в армии и, как следует из дальнейшего рассказа, участвовал в осаде Висмара. В немецком переводе герой, получивший имя Бартел, переходит на язык, который его собеседник называет *Welsch* (общее название для языков романской группы), и говорит, что воевал под Мантуей. Русский перевод «Превращенного мужика» сделан с немецкого языка, поэтому пьянеющий Бартел говорит: «*Datte mi ... Obligatio, пей, caspetto di bacco, di bacco...*». Не зная, как перевести немецкое название языка, А.Нартов объявляет его латинским: «Как вижу, так ты говоришь и всякой день по Латыне».

Можно предположить, что латинским здесь назван любой западноевропейский язык (ср. «Живали мы преж сего, не зная латыне, // гораздо обильнее, чем мы живем ныне» в 1 сатире Кантемира) или что русский переводчик обнаружил в странной тираде пьянеющего героя латинское слово «*obligatio*» и на этом основании заключил, что Бартел говорит на латыни. Однако скорее А.Нартов, переводя этот фрагмент дословно, пытается найти адекватную замену немецкому слову *Welsch*.

Примечательно, что в датском и немецком текстах иностранный язык, на который переходит главный герой, так или иначе связан с теми европейскими регионами, где он воевал и где корчмаря едва не казнили как дезертира: в датском оригинале — с немецким Висмаром, в немецком — с итальянской Мантуей. И только в русском варианте место военной службы Бартеля не указывается, его «латынь» оказывается не «прикрепленной» ни к какой европейской стране и выглядит как мертвый язык. Таким образом, в обоих фрагментах можно наблюдать схожее явление: в диалоге героев разрушаются существовавшие изначально причинно-следственные связи и, как результат, заявление персонажа выглядит абсурдным. Если у Хольберга говорится, что герой лишился ушей и поэтому носит польскую шапку, что герой служил в армии и поэтому знает немецкий, то в русском

переводе герой носит польскую шпагу потому, что лишился ушей и выучил латынь потому, что служил в армии.

Конечно, приведенных примеров слишком мало, чтобы увидеть здесь тенденцию; переводы этих текстов принадлежат разным русским авторам и, следовательно, нет оснований говорить о приеме, практикуемом одним переводчиком. Однако, случайно или нет, такие фрагменты обнаруживаются только в комедиях и характеризуют произносящих эти реплики персонажей. В нравоучительных текстах, где повествование ведется от лица адресанта, русскому переводчику удается найти адекватную замену датского слова, «склонить на наши нравы» и не абсурдировать текст. Так, в одной из эпистол Хольберга английская игра Back Game сравнивается с датской игрой Forkeering, а в русском варианте — с русскими тавлеями¹. Случаи же, когда в русском переводе нравоучительного сочинения Хольберга новое слово появляется в результате опечатки или иной типографской ошибки, зафиксировать не удалось.

В перспективе следует выяснить, встречается ли описанное явление в русских переводах комедий других европейских авторов. Представленная же работа является частью исследования, посвященного русско-скандинавским литературным связям в XVIII в., и касается лишь творчества Л.Хольберга.

¹ Праздное время в пользу употребленное. 1759. № 99. С. 109.

Лада ПАНОВА

«ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД» (1927): ДИАЛЕКТИКА ЛЮБВИ

СТАТЬЯ 1. СЮЖЕТ, СТРУКТУРА, ЭСТЕТИКА¹

«У каждого произведения — свои законы и формы, вызванные органической необходимостью, по которым оно и должно быть судимо» (Кузмин, «Крылатый гость, гербарий и экзамены», 1922²)

«Эрос — божество благое и мудрое. Многие считают его древнейшим разделителем хаоса, отцом гармонии и творческой силы. ... [Б]ез соединяющей любви многое в мире распалось бы на части» (Кузмин, «Златое небо», 1923³)

Opus magnum Кузмина «Форель разбивает лед» (далее ФРЛ)⁴ начиная с эпохальной статьи о нем Джона Малмстада и Геннадия Шмакова [Malmstad, Shmakov 1976] остается предметом для дискуссий. Чаще всего обсуждаются его жанр, смысл и эстетика.

Начать с того, что ФРЛ получил четыре альтернативные жанровые трактовки:

- (1) лирический цикл [Богомолов 2004: 204, 557];
- (2) длинное стихотворение симфонического построения⁵;
- (3) поэма в манере пушкинского «Евгения Онегина» [Паперно 1989: 61-62]; и
- (4) «полнота жанров» — «мистический детектив, сюжет экспрессионистического фильма, романтическая трагедия, гофманиада и трагический водевиль» [Шварц 2001: 188].

Содержание ФРЛ интерпретировалось четырежды. Дж. Малмстад

¹ За стиховедческие соображения я благодарю Барри П. Шерра.

² [XII: 154]. Здесь и далее проза Кузмина цитируется по [Кузмин 1984-2000], с указанием тома и страниц в квадратных скобках.

³ [IX: 370].

⁴ ФРЛ цитируется по [Кузмин 2000: 531-546], с учетом поправок, сделанных в [Богомолов 2004: 216]. Единственную прижизненную публикацию см. в [Кузмин 1929: 9-27].

⁵ Из писем Всеволода Рождественского 1927-29 гг., см. [Рождественская 1990: 217].

и Г. Шмаков в уже упомянутой работе выявили его гомоэротический макро-сюжет, проанализировав каждую из 15 миниатюр — Первое и Второе вступления, 12 ударов и Заключение. Еще соавторы указали на биографическую основу ФРЛ, опознав реальных прототипов в наиболее личном Втором вступлении. Это, с одной стороны, бисексуальные партнеры Кузмина, вовлекавшие его в любовные треугольники с женщинами, ср.

Кузмин — художник Сергей Судейкин — актриса Ольга Глебова в 1906 году;

Кузмин — поэт Всеволод Князев, или *гусарский мальчик*/ *С простреленным виском* — светская красавица и немного поэтесса Паллада Богданова-Бельская/ Глебова-Судейкина, на последнем отрезке жизни Князева до его самоубийства в 1913 году;

Кузмин — прозаик и художник Юрий Юркун, или *мистер Дориан* — актриса, немного поэтесса и художница Ольга Гильдебрандт-Арбенина, с празднования Нового, 1921, года до самой смерти Кузмина,

а с другой, приятель Кузмина, трагически утонувший у него на глазах Николай Сапунов, или, как сказано о нем в ФРЛ, *художник утонувший*. В рассматриваемой концепции гомосексуальные смыслы отодвинуты на второй план богатейшей символикой ФРЛ, сексуальной и мистической, из литературного, философского, музыкального и архетипического репертуара [Malmstad, Shmakov 1976]. Ирина Паперно и Борис Гаспаров, каждый в своем исследовании, в еще большей степени сосредоточились на общекультурных контекстах ФРЛ. Для И. Паперно его суть состоит в соединении главного героя со своим двойником — вестником из потустороннего мира. Осуществляется оно через преодоление преград. Любовь героев ведет к смерти, а та, в свою очередь, — к воскресению из мертвых. Воскресение дано под аккомпанемент форели, подвида *ixθύς* и, значит, тоже символа Иисуса Христа. Далее, на этих героев и героиню, состоящих в сложных романтных отношениях, процируется исторический любовный треугольник «Пушкин — Наталья Николаевна — Дантес», на Кузмина-поэта — двойничество с Пушкиным¹ и т.д., так что в результате ФРЛ оказывается данью мо-

¹ Согласно [Доронченков 1993: 163-176], пушкинские проекции держатся на неправильной атрибуции выражения *полотно Брюллова* (Первый удар), как *акварели* «Н.Н. Пушкина» работы *Александра* Брюллова, а не *полотен* его более известного брата.

дернистскому пушкинианству. В другую серебряновечную перспективу, символистскую, встроил ФРЛ Б. Гаспаров. Для него суть ФРЛ — в архетипической дружбе-вражде двух близнецов-антиподов. Она отражает дружески-враждебное отношение Кузмина к Вячеславу Иванову, и, соответственно, ФРЛ следует понимать как анти-символистский выпад. Наконец, предложенное Елизаветой Бабаевой прочтение ФРЛ исходит из того, что его тема — превращения — реализуется через следующие оппозиции:

«правда vs. ложь» (и, внутри нее, память vs. воображение), «верх vs. низ» (небо vs. вода, птица vs. рыба), «здесь vs. там» (замкнутое пространство дома/ театра/ острога и проч. vs. разомкнутая зеленая страна), «свет vs. тьма» (солнце vs. тень, день vs. ночь), и «рождение/ жизнь vs. смерть» (соединение vs. разъединение, человек vs. призрак).

Переходом от одного члена оппозиции к другому руководит метафора, а потому сюжет ФРЛ — *капризные пути* метафоры [Бабаева 1996]. В этой метатекстуальной концепции собственно содержание оказывается проигнорированным.

Точек зрения на эстетику ФРЛ — две, и они исключают друг друга. Согласно Дж. Малмстаду и Г. Шмакову, Кузмин встал вровень с европейским и русским авангардом, включая сюрреализм и автоматическое письмо, а согласно Б. Гаспарову, воспроизвел программную «прекрасную ясность». В ясности последней исследователь усомнился, что и позволило ему увидеть эту раннюю доктрину, разработанную исключительно для прозы, в поэзии, и при том зрелой [Гаспаров Б. 1989].

Еще в форелевении было сделано много интертекстуально-интермедиальных находок. Для удобства наиболее релевантные будут сгруппированы по видам искусства:

- (1) опера и оперетта («Тристан и Изольда» и «Летучий голландец» Вагнера; вагнеровские лейтмотивы; «[Графиня] Марица» Кальмана);
- (2) симфония («Forellequintet» Шуберта);
- (3) песня и песенный цикл («Die Forelle» и «Winterreise» Шуберта);
- (4) проза («Золотой осел» Апулея; «Ангел западного окна» Майринка; «Фея хлебных крошек» Нодье; «Страшная месть» Гоголя; «Гайдамак» Захера-Мазоха; «Портрет Дориана Грея» Уайльда; «Серебряное сердце» Юркуна);
- (5) эпос и поэма («Одиссея» Гомера; «Цыгане» и «Евгений Онегин» Пушкина);

(6) лирическая поэзия и баллада (4-ый и 144-ый сонеты Шекспира; «Легенда о старом моряке» Кольриджа и нек. др. западно-европейские баллады; «Было то в темных Карпатах...» и «Песни судьбы» Блока; «В библиотеке» Гумилева; «Не любовь ли нас с тобою...» и «Двенадцать. Хлопнула бутылка...» Садовского; «Гр. Т-ой» Князева; формула Радловой *Ангел Песнопенья*; «На окраине райской рощи...» Адамовича);

(7) драма («Зимняя сказка» и «Гамлет» Шекспира);

(8) кино («Кабинет доктора Калигари»; «Носферату. Симфония ужаса»; «Доктор Мабузе, игрок»);

(9) живопись (портрет Самойловой, портрет сестер Шишмаревых и «Всадница» Брюллова); а также

(10) философия (Платон, Плотин, Шопенгауэр и Бергсон)¹.

Проблематизация ФРЛ и прояснение его образов, мотивов и отдельных слов, безусловно, обогатили восприятие этого сложнейшего текста, но все-таки не настолько, чтобы его восприятие было бы направлено в какое-то одно русло, а все темные места прокомментированы хотя бы по первому разу. Тем удивительнее позиция, занятая некоторыми ведущими специалистами по ФРЛ: законсервировать его изучение, чтобы он не потерял своей загадочности и для будущих поколений².

Спору нет, новые разыскания наверняка сузят тот обширный спектр возможных прочтений, которым это произведение все еще располагает, причем, учитывая его явную гомоэротическую направленность, возможно, до проповеди однополюсности любви. Но вот вопрос — что сам автор пожелал бы своему тексту: стать культовым, почитаемым за загадочность? или, напротив, быть принятым, потому что понятным?

Сначала о культовости и загадочности. Кузмин, как известно, культов не любил и вносил свой вклад в развенчание культовых современников — того же Иванова. Предположу, что неприемлемой была для него и загадочность, хотя бы потому, что всю его литературную карьеру критики досаждали ему тем, что принижали его «прекрасную ясность» до «поверхностности» сравнением с ивановской поэтикой «тайн» и «глубин». Но тогда стоит ли подходить к текстам Кузмина с теми требованиями, которые в истории литературы были выработаны для его антиподов?

Взятый в настоящем проекте курс на прояснение формы, содер-

¹ См. [Malmstad, Shmakov 1976, Малмстад, Марков 1977, Cheron 1983: 107, Гаспаров Б. 1989, Паперно 1989, Шмаков 1989, Ратгауз 1992, Доронченков 1993, Богомолов 1995 [1990], 1999 [1993], 2000, 2004, 2009, Эткинд 1996 [1995]: 44-58, Санкина 2002: 228-230, Ковзун 2004, 2006, Дмитриев 2010, Одесский 2010, а также Панова 2007: 475].

² Соответствующие высказывания см. в [Панова 2007: 475].

жания и послания ФРЛ, как представляется, логически вытекает из всей деятельности Кузмина. Так, в его «Заметках о прозе. О прекрасной ясности» (1910) похвалы за конструкцию и сюжет, гармонию формы и содержания, чистоту языка и дружелюбность к читателю достаются Мольеру, Флоберу, Франсу, Островскому, Лескову и др., но не русским символистам, у которых мистический хаос не отделился в адекватные и при том хорошо выверенные структуры.

Перечтение ФРЛ, предпринимаемое в настоящем проекте, сузит горизонт возможных осмыслений до одного: апофеоза гейской¹ любви. Тема мужского Эроса, разделяющего-соединяющего начала (о котором, но в связи с просто Эросом, говорят герои «Златого неба», см. второй эпиграф), подчиняет себе все уровни текста: макро-сюжет, сюжет по крайней мере первых 14 из 15 миниатюр, композицию, версификацию, жанр, язык, символику, эстетику, наконец, отбор интертекстов и работу с ними. Получается головокружительно сложная, но поражающая своей красотой структура со стержневым инвариантом «интеграция vs. дезинтеграция», более широким аналогом соединения/разделения. В двух словах, в плане содержания мужской Эрос изображается как особенный, выделенный из мира, но проблематичный, или срамной, если следовать Четвертому удару, где мужская любовь приравнена к *сраму* сиамских близнецов. В задачи Кузмина входит его легализация в сознании читателя и — шире — интеграция в социум и культуру, для чего привлекается как весь арсенал искусств (список см. выше), так и привычные для читателя гетеросексуальные параллели, в частности, брачные. Содержательная (дез)интеграция поддерживается и иконизируется планом выражения — композицией, версификацией, жанровым многоголосием, наконец, эстетикой. Соотнесение содержания и структуры подводит нас к самой сути ФРЛ: диалектике любви на 1927 год.

За невозможностью вместить проект в одну статью, настоящее исследование будет посвящено макро-сюжету, структуре и эстетике; следующую — вопросу о жанре; а последнее, третье, — преимущественно интертекстуальным и архетипическим проводникам гомоэротики².

1. МАКРО-СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ

Реинтерпретацию ФРЛ естественно начать с того, чем он не является

¹ *Гейский* — единственный точный термин применительно к взглядам Кузмина, ибо он отсекает у более широкого термина *гомосексуальный* его лесбийскую половину. Напомню в этой связи, что о женских романских отношениях писатель всегда высказывался пренебрежительно, ср. «[Я] как-то недоверчиво отношусь к лесбосу» [Кузмин 1993: 486].

² См. [Панова /в печати 1, 2/].

ся. Это не культурологический или философский трактат, не присяга на верность Пушкину и не полемика с символизмом, а человеческий документ, постулирующий главный стимул для жизни и творчества Кузмина: любовь *hic et nunc*. Своей мощью и обаянием он обязан не только этому обстоятельству, но также изощренному артистическому исполнению, апеллирующему сразу к эмоциям, эстетическим переживаниям и — что ранее в форелевении не замечалось — интеллекту читателя.

Интеллектуальное удовольствие должна вызвать разгадка содержательного ребуса, заключенного в ФРЛ¹. Для этого нужно из событий 12 ударов — и тех, что прописаны, и тех, что спрятаны в фигурах речи, интертекстах и контекстах, — логически, на основе инварианта «(дез)интеграция», реконструировать макро-сюжет.

Его начальная стадия — интеграция — проходит в три этапа с постепенным усилением: знакомство партнера-1 (= «я») с партнером-2 («Вы/ ты») на спиритическом театре (Первый удар); их «братание» в карпатском остроге (Второй удар); и счастье дома вдвоем (Третий и переломный Четвертый удары). Мужской союз не только испытывается на прочность женщиной по имени Эллино́р, которую партнер-1 разглядывает в опере (Первый удар), но и как бы «осеняется» ею.

Срединная стадия — дезинтеграция — тоже разворачивается в три этапа с усилением. Ее начало — переселение партнера-2 к Эллино́р в город *Грино́к*, находящийся в *зеленой стране* (Пятый удар). Контакт двух партнеров, по почте (Пятый и Восьмой удары) и личный (Восьмой удар), будучи отказным движением от дезинтеграции к интеграции, сменяется окончательной разлукой. Она наступает после того, как партнер-2 теряет покровительство Ангела [превращений], а вместе с покровительством — силы и самую жизнь (Восьмой и Девятый удары). В разлуке партнер-1 испытывает равнодушие ко всему (Девятый удар), включая творчество.

Финал — повторная интеграция, или возобновленный союз героев-мужчин, — тоже проходит в три этапа: поиск; узнавание + встреча; и возвращение вдвоем домой. Сначала партнер-1 дожидается случая, каковой выпадает во время его визита к коллекционеру: там ему показывают оборванное существо без второй половины. Как только партнер-1 признает в нем своего

¹ О других ребусах Кузмина — прозаических, «Кухетке тети Сони», «Лекции Достоевского» и «Портрете с последствиями», и одном поэтическом — «Поля, попольщица, поли...», см. [Панова 2006: 539-559, 2010, Панова 2011]; там же предлагаются разгадки.

возлюбленного, т.е. свою половину, тот обретает плоть и кровь (Десятый удар), а вместе они — покровительство Ангела [превращений] (Одиннадцатый удар). Затем герои возвращаются домой к накрытому новогоднему столу (Двенадцатый удар).

Композиционное распределение событий по 12 ударам призвано лишний раз подчеркнуть, что срединная стадия трактует о разобщении. Распад мужского союза иконизирован перебивкой событийных ударов 5 и 8 несобытийными 6 и 7: балладой на тему мистического брака Анны Рей и Эдвина Грина и зарисовкой обнаженного купальщика-Нарцисса — аллегории гомоэротического желания.

В макро-сюжете происходит поляризация героев-мужчин и героини по принципу «интегрирующее начало versus дезинтегрирующее», что позволяет наметить две поэтики: соединяющую мужскую и разобщающую женскую. Так, мужская поэтика акцентирует:

– замкнутость мужчин друг на друге; этот смысл реализован в мотивах дружбы, братства, братания, сямских близнецов, двух половин целого, а также в композиционных и грамматических параллелизмах между действиями/ словами партнера-1 и партнера-2 (один такой пример разбирается в § 2);

– судьбоносность мужского союза; на стороне героев — высшая воля, Бог, Мадонна, клятва, спиритический сеанс, игорный дом, случай и звезда; и

– сексуальное слияние; *последний стыд и полное блаженство* дважды передает пик в отношениях героев; кроме того, секс наводится словом *удар*, не только маркирующим один такт секса (что в форелеведении отмечалось), но и служащим «занавешенной картинкой» для инструмента удовольствий¹, передаваемого двумя первыми буквами этой сильно нагруженной вокабулы².

О дезинтегрирующей женской поэтике речь впереди, а пока что отмечу, как именно протекает соперничество партнера-1 и героини за общего возлюбленного. На его стороне — судьба, а на ее стороне — природа³, и судьба побеждает природу.

¹ Такие палимпсесты Кузминым, судя по «Звезде Афродиты» (о которой см. [Панова 2006: 524-538]), практиковались.

² Эта вокабула имела хождение в русской «потаенной» поэзии, ср. «Отца Паисия» (поздний анонимный текст, приписываемый Баркову): [решение синода] *Отцу за неумный блуд/ Усечь ебливый, длинный уд* и [состояние Паисия перед плахой] *А уд, не ведая беды/ Восстал, увидев баб ряды*.

³ Почему природа, будет объяснено в [Панова /в печати 1,2/], а пока что отмечу, что роман партнера-2 и Эллинон приходится на самое природно (да и культурно) предназначенное для этого время года: конец весны и лето.

Инвариант «(дез)интеграция», проводимый в макро-сюжете, связан и с фигурой повествователя. Представим себе, что рассказ велся бы от лица, не вовлеченного в события или вовлеченного, но заинтересованного в иной развязке — например, внешнего наблюдателя или Эллинор. В первом случае (дез)интеграция, возможно, оказалась бы нерелевантным параметром, а во втором под знаком интеграции шла бы середина.

Ведя повествование, фактически, от себя, Кузмин тем самым проговаривает свои желания, *ворожит* над своим будущим и, значит, пытается ввести свою собственную любовную биографию в «правильное» русло: счастья вдвоем, *с мистером Дорианом* — «[б]едны[м], выплуканны[м] мной у Бога, дики[м] и нежны[м] Юрочк[ой]»¹, которое бы не омрачалось смертью партнера (случай Князева или Сапунова), ни его романом с женщиной. Начиная с 1920/ 1921 года соперницей Кузмина была Гильдебрандт-Арбенина. Кузмин шел на все ради поддержания уважительно-дружеских отношений с ней, однако в душе не мог не презирать ее за женскость:

«Юр. я совсем не выдаю, и у него все больше выступает нравственная распущенность ... и какое-то хамство от влияния О.Н. [Ольги Николаевны Гильдебрандт-Арбениной. — Л.П.] Она милый человек, но все-таки гимназистка и баба, в конце концов. “И лучшая из змей есть все-таки змея.”² Тот же мелкий и поганенький демонизм, что побуждал Оленьку [Глебову-Судейкину. — Л.П.] отдаваться Князеву на моих же диванах, руководит и этой другой Ольгой. ... О.Н. все киснет и дебелиет. Скоро совсем станет тетехой вместо шекспировского мальчонки» (дневниковая запись от 16 мая 1921 года, [Кузмин 1991: 461]).

И если в стихах Кузмин изгоняет соперницу из сердца возлюбленного, то в реальности он, всеми правдами и неправдами, старается сохранить status quo тройственного союза. Одна из неправд — его письмо уехавшей из Ленинграда Гильдебрандт-Арбениной с ложными ключами к ФРЛ. Так, в письме он рекомендует воспринимать ФРЛ как литературное впечатление от романа Майринка «Ангел западного окна», а в качестве прототипа Эллинор в театральной сцене назы-

¹ Дневниковая запись от 26 сентября 1921 года [Кузмин 1993: 489].

² Цитата из «Духа госпожи Жанлис» Лескова, которая, в свою очередь, основана на басне Крылова «Крестьянин и змея» (Змея к Крестьянину пришла проситься в дом...): *Что лучшая Змея, / По мне, ни к чорту не годится.*

вает Радлову¹. Некоторое время спустя результаты своего обходного маневра Кузмин заносит в дневник: Гильдебрандт-Арбенина, так не узнавшая себя в Эллинор, начала высказываться об ФРЛ как о заимствовании из прозы Майринка и Юркуна².

Эта эзопова стратегия, но также и желание держаться правды жизни, привели к тому, что в ФРЛ мизогинизм по сравнению с другими произведениями Кузмина приглушен. Так, более точная — демоническая — характеристика героини возложена на подтексты³. С той же целью вводится числовая диалектика любви.

Числовая диалектика отсекает героиню от двух героев по принципу «чет vs. нечет». Мужскому союзу, в котором два составляют одно, соответствует четное число 2, ср. дефиниции в Четвертом ударе: *Мы два крыла — одна душа, / Мы две души — один творец, / Мы два творца — один венец...*, тогда как женщина, существо другого пола, оказывается в их судьбах третьей лишней. После сотворенного ею зла — смерти партнера-2 (и причина, и следствие подразумеваются), — повествователь о ней забывает. Дилемма «четное или нечетное?» проникает и на уровень композиции. Ударов — 12, как месяцев в году, всего же миниатюр — 15, и никакого осмысленного множества они не образуют. Проводя аналогию между месяцами-ударами, составляющими год, и мужским союзом, где двое составляют одно, в Двенадцатом ударе партнер-2 и одушевленный Новый год поставлены в отношения двойничества. В *зеленом взоре* партнера-2 партнер-1 видит по *две розы на стебле*, и, соответственно, 2 сведено к одному (*взору / стеблю*). Сходным образом, после того, как часы отбивают 12 ударами прошедшие 12 месяцев, Новый год входит в дом образцово прекрасным юношей. Наряду с партнером-2 в сцене спиритического сеанса (Первый удар) и купальщиком (Седьмой удар) *белокурый* и *сумасшедший Новый год* из Двенадцатого удара становится финальной аллегорией гомосексуального желания. Из всего сказанного можно сделать вывод о диалектике любви в ФРЛ. Четное однородное множество (двое мужчин; 12 месяцев), укладываемое в одно (мужской союз; год-юношу), — положительное, но хрупкое явление, не существующее без дезинтегрирующего инородного начала (женщины как третьей; размывании четности 12 ударов присоединением к ним еще 3 миниатюр), которое его и конституирует, и разрушает.⁴

¹ См. [Cheron 1983: 108-111].

² См. [Богмолов 1995: 178].

³ О чем см. [Панова /в печати 1,2/].

⁴ Ср. более ранние эксперименты Кузмина с числовой диалектикой — подчинение двойки числу Троицы, 3: — *Любящий, любовь и любимый* — /

Самый общий композиционный принцип, примененный для изложения макро-сюжета, — что-то вроде «броска костей» Малларме, или, в более адекватной для ФРЛ переформулировке Кузмина, *Косые соответствия/ В пространство бросить/ Зеркальных сфер*¹. Макросюжет не только разворачивается в двух цепочках ударов, с 1-ого по 5-ый и с 8-ого по 12-ый, но он также «вброшен», в сокращенном или преломленном виде, в сюжеты 12-ти ударов и 2-х вступлений². *Косыми соответствиями* становятся упоминания событий одних ударов в других. Такое композиционное решение имеет самое непосредственное отношение к оппозиции «интеграция vs. дезинтеграция». А будучи художественно оправданным, оно отменяет представление о том, что ФРЛ писалось автоматическим письмом.

Оппозиция «интеграция vs. дезинтеграция» находит в ФРЛ и другие решения. Одно — композиционное. Оно состоит в поляризации двух лейтмотивов. За дезинтеграцию отвечает *зеленая страна*; туда партнер-2 уходит к героине. А за интеграцию — *форель*, поскольку ее *удары* приближают полную и окончательную победу гомосексуального союза над гетеросексуальным. Второе решение — центральный образ разбиваемого льда. За его прямым, физическим, смыслом — распавшееся на части целое — проглядывает небуквальный, производный от фразеологизма *разбить лед*³ (ср. также ит. *rompere il ghiaccio*, фр. *rompre (briser) la glace*), изображающий переход от холодно-формальных человеческих отношений к неформальным. И если с физическим смыслом играет, например, синэстетическое наречие *ломко*⁴, *Святая Троица, / Посети нас* («Пламень Федры», [Кузмин 2000: 495]); — *Девы Бросельянские, / Умеете считать до трех?/ Не спросит Бог четырех. <...>/ Лесенка, — раз, два, три/ Только: раз, два, три, / А не три, два, раз, — / Иначе ничего не выйдет у нас./ Я говорю о любви, / О том же думаете и вы./ Где раз и два, / Там и три. / Три — одно не живет* («Лесенка», [Кузмин 2000: 515-516]). Без хронологического обзора кузминских формул Эроса, в поэзии, прозе и драматургии, что заслуживает отдельного исследования, можно лишь утверждать, что в ФРЛ писатель выходит на новый виток. Этот виток — разработка формулы «1 + 1 = 1», возможно, подсказанной «Ангелом западного окна», где так устроены брак / секс мистически предназначенных друг для друга мужчины и женщины.

¹ Из стихотворения «Косые соответствия...» [Кузмин 2000: 465]. Возможно, в сходном ключе нужно интерпретировать и два пассажа ФРЛ: *На составные части разлагает/ Кристалл лучи* (Восьмой удар); *И радугой расходятся слова* (Десятый).

² Как именно, см. [Панова /в печати, 2/].

³ Отмечено в [Гаспаров Б. 1989: 99].

⁴ Ср. *Леденцовые цепи/ Ломко брячат, как лютня*, где *ломко* имеет отношение к прилагательному *леденцовый* и, соответственно, вкусу; к *цепям* и слуху; и,

из Первого вступления, то с «человеческим» — формула *на сердце тяжкий лёд*, из начала Шестого удара, о вдовом безбрачии Анны Рей.

2. МАКРО-СЮЖЕТ И ВЕРСИФИКАЦИЯ

Макро-сюжет ФРЛ находит поддержку не только в композиции, но и в версификационных структурах: метре, рифме и проч. За их семантизацию отвечают уже знакомые нам оппозиции: одна общая, интеграция vs. дезинтеграция, и две частные, чет vs. нечет; мужское vs. женское. Так, на интеграцию работают зарифмованность и строфика, а на дезинтеграцию — отсутствие того и другого. С четом vs. нечетом согласованы количество строк в миниатюре и — потенциально — бинарные vs. тернарные стопы. Наконец, за мужское vs. женское отвечают «мужские» и «женские» клаузулы соответственно. Отмечу в этой связи, что «гендерная» терминология для рифмы существовала в русском языке со времен Ломоносова¹, а с развитием русского стиховедения (в частности, с появлением монографии «Рифма. Ее история и теория» В.М. Жирмунского в 1923 году) и особым интересом поэтов (Андрея Белого, Брюсова, Гумилева) к этой дисциплине прочно вошла и в лексикон писателей.

Дальше будет предложен метрический справочник к ФРЛ, который я прокомментирую с только что изложенных позиций.

Первое вступление представляет собой стиховедческую проблему. Фактом является лишь то, что каждая из его 12 строк — из семи слогов. Скорее всего, перед нами белый 3-иктный дольник² с непривычной для русской традиции незарифмованностью. Чередование клаузул — м(Ж?³) ЖЖЖЖмЖмДЖЖм⁴.

наконец, к лютневому *бренчанию* и тоже слуху. Кроме того, свой фонетикой — начальным *Л* — это слово перекликается с появившимся ранее *Льдом*.

¹ В его «Письме о правилах российского стихотворства» даются советы относительно *мужеской* и *женской* рифм.

² Мнение М.Л. Гаспарова, приводимое в [Богомолов 2009: 92]. Там же было высказано осторожное предположение, что стих Первого вступления типологически напоминает силлабический семисложник, ибо все его строки — из семи слогов. Такой характеристике несколько противится как его незарифмованность, так и разнородность его клаузул (м, Ж, Д) [Богомолов 2009: 93].

³ Согласно Павлу Дмитриеву женская клаузула [*дольда*] соответствовала бы *Со сна садится в ванну [сольдом]* из «Евгения Онегина» (идея высказана на круглом столе, посвященном ФРЛ, 2007).

⁴ Из привычных форм трехиктного дольника, о которых см. [Schegg 1986: 140-153], выбиваются две четырехиктные строки, 1-ая и 10-ая, и одна двухиктная, 9-ая (несоответствие двух последних было указано в [Богомолов

Второе вступление — полурифмованный 3-ст. Я ЖмЖм, где мужские клаузулы зарифмованы, а женские — нет. Состоит из 6 строф.

Первый удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул). Состоит из 44 строк.

Второй удар — полурифмованный стопный логоэд /U/UU/U/(U), написанный знаменитой «кузминской» строфой AAbCCd, где женские клаузулы А и С зарифмованы, а мужские b и d — нет. Состоит из 6 строф.

Третий удар — 4-ст. Я мЖмЖ. Состоит из 5 строф.

Четвертый удар — 4-ст. Я. Написан октетами с мужскими клаузулами. В каждой из 3-х строф — разное соотношение между зарифмованностью-незарифмованностью. В I зарифмована вторая половина (abcdeeff); во II возникает ассонансная рифма последних строк первой половины, *два : спина* (abccdee¹); а в III зарифмованы две последние строки каждой из двух половин (abccdeff).

Пятый удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул). Состоит из 21 строки.

Шестой удар — баллада в 4-ст. Я / 3-ст. Я, с перекрестной рифмовкой мужских клаузул. Состоит из 92 строк.

Седьмой удар — полурифмованный 3-ст. Я ЖмЖм, где мужские клаузулы зарифмованы, женские — нет. Состоит из 24 строк.

Восьмой удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул). Состоит из 49 строк.

Девятый удар — 29 строк, разбитых на две неравные части: (1) 22 строки 5-ст. X ЖмЖм, под конец меняющейся перекрестную рифмовку на парную ЖЖ; (2) 7-строчная баллада, написанная 4-ст. Я с мужскими клаузулами, образующими сквозную рифмовку на *-ка* (в продолжение рифм Шестого удара, 13 : 15 и особенно 66: 68 с опорным словом *морьяка*).

Десятый удар — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул); строка 33 — вкрапление 6-ст. Я. Состоит из 89 строк.

Одиннадцатый удар — 5 ст. Я с парной рифмовкой мужских клаузул; последняя рифма — тавтологическая. Состоит

2009: 92]).

¹ Здесь можно говорить о том, что парная рифма *сс* (*два : спина*) перетекает в следующую, *dd* (*спам : нам*), с закрытым *А*.

из 8 строф.

Двенадцатый удар — 4-ст. X ЖМЖМ. Состоит из 7 строф.

Заключение — белый 5-ст. Я (= с произвольным чередованием мужских и женских клаузул); кончается мужской клаузулой; одна возможная рифма, в строках 14 и 15, — женская, *верю: форели*. Состоит из 16 строк.

Прежде всего, Кузмин пользуется не всеми возможными стопами, но лишь двумя и при том бинарными: ямбом и хореем. Позволительно говорить о том, что их интеграция происходит во Втором ударе — стопном логееде, где в 2/3 случаев (точнее, в 23 строках из 36) словораздел отделяет две хореические стопы, т.е. первые 4 икта, от двух ямбических.

С бинарными стопами и силлаботоникой не согласуется лишь несиллаботоническое Первое вступление. Трудности с определением его метрики, возможно, оправданы тем, что оно, в рамках общемюзыкальной направленности ФРЛ, имитирует настройку оркестра. При этом, как было отмечено Н.А. Богомоловым, число его строк — 12 — предвещает ровно такое количество ударов [Богомолов 2009: 91].

Теперь о клаузулах. Кузмин обходится без «дактилических» — одна в 9-ой строке Первого вступления не в счет, — а искусно оперирует двумя: «мужской» и «женской». Есть по крайней мере два случая, когда мужская и женская клаузула семантизированы. Описывая в разных миниатюрах мужской союз, Кузмин делает ставку скорее на мужские клаузулы, нежели женские, а вместе с ними — на зарифмованность, строфику и четное количество строк. Эта упорядочивающая и интегрирующая поэтика достигает пика в «брачном» Одиннадцатом ударе — диалоге героев, закрепляющем их отношения. Здесь 8 строф, в каждой из которых первая строка — реплика партнера-1, вторая — ответная реплика партнера-2 — скреплены парной рифмовкой мужских клаузул, по уже знакомой нам формуле « $1 + 1 = 1$ ». Последняя, восьмая, строфа дожимает сходство высказываний до максимума, ср.

— И ангел превращений снова здесь?

— Да, ангел превращений снова здесь.

Как можно видеть, реплики героев отличаются лишь начальным *И* / *Да*, а также интонацией, вопросительной у одного и утвердительной у другого. В результате строки становятся почти тождественными, а рифмовка — тавтологической¹, причем растянувшейся вплоть

¹ Ср. сходный эффект в «Святом Георгии», где тавтология строк и рифм призвана передать обряд бракосочетания:

— Там я — твоя Гайя, где ты — мой Гай,

до второго икта. Противоположные принципы положены в основу портрета героини в Первом вступлении. Тут Кузмин полагается на женские и при том незарифмованные клаузулы (строки 6-15, 17-18). Отмечу еще, что нагнетание однотипных клаузул создало бы ощущение монотонности, и Кузмин, позволяя себе монотонность в одних миниатюрах, в других разнообразит звучание конца строки разными способами: типом рифмовки (перекрестная — более разнообразная, чем парная), длиной строк и полузарифмованностью.

Перейду к незарифмованности — яркому, но почему-то не обсуждавшемуся феномену ФРЛ. Прежде всего, в 5 миниатюрах из 15 применяется белый 5-стопный ямб. Обращение к нему было вызвано его семантическими характеристиками, восходящими к пушкинскому «...Вновь я посетил...» и последующей традиции¹: ореолом «воспоминание» (ср. в ФРЛ мотив *память-экономка*), повествовательностью и, конечно, простотой. По контрасту, в Одиннадцатом ударе 5-стопный ямб оказывается предельно упорядоченным — не только зарифмованным, но и разбитым на строфы.

Незарифмованность проникает и в другие метры, но в качестве полумеры. В трех миниатюрах Кузмин рифмует лишь половину всех клаузул: женские, но не мужские (Второй удар); половину мужских (Четвертый); мужские, но не женские (Седьмой). При том, что в русской поэтической традиции существовал полурифмованный стих, в ФРЛ, как и в других серебряновечных образцах², он воспринимается как отклонение от нормы. Возможная семантизация полузарифмованности имеет место в Седьмом ударе, где купальщик, минуя искуса автоэротизма (или нарциссизма), плывет в сторону форели, т.е., в моей интерпретации, обретения партнера. Его пока еще «холостой» статус и подчеркнут холостыми строками.

Полной зарифмованностью отмечены: Третий удар, о совместном чтении сонетов Шекспира героями-мужчинами; Шестой удар, о браке Анны Рей и Эдвина Грина; Девятый удар, о разлуке героев-мужчин, «смерти» партнера-2 и условия его «воскресения»; и, наконец, счастливая развязка макро-сюжета — Одиннадцатый и Двенадцатый удары.³

В твой сокровенный пойду я рай!

— Там ты — моя Гайя, где я — твой Гай,

В мой сокровенный вниди рай! [Кузмин 2000: 435] и т.д.

¹ О (после)пушкинском белом 5-стопном ямбе, но без упоминания ФРЛ, см. [Wachtel 1998: 59-118].

² О которых см. [Гаспаров М. 1993: 36-38].

³ Что незарифмованность была отрефлектирована Кузминым как прием, свидетельствует его эссе «Крылатый гость, гербарий и экзамены». Защищая

Итак, на уровне версификации — как и на уровне макро-сюжета — происходит постепенное движение от дезинтеграции к интеграции. Последняя проявляется в полной зарифмованности, бинарности, мужских клаузулах, строфичности и четном количестве строк. Чтобы в 12 ударах читатель мог почувствовать эти эффекты, Первое вступление, дольник, сделано в версификационном отношении аморфным, а Заключение, белый 5-стопный ямб, — нейтральным.

СТАТЬЯ 3. МАКРО-СЮЖЕТ И ЭСТЕТИКА

В принципе, прежде чем говорить об эстетике ФРЛ, имеет смысл рассмотреть вопрос о его жанре. Его решение потребовало самостоятельной статьи с анализом большого количества литературных и музыкальных жанровых прототипов ФРЛ¹. Забегая вперед, отмечу, что ФРЛ — цикл-гибрид, со свойствами поэмы и симфонии, но все-таки не «плерома».

Как в области жанра, так и в области эстетики макро-сюжет вводится приемом «проведение через разное», причем разное образует синтез. Говоря конкретнее, в ФРЛ апофеоз мужской любви оркестрован всеми мыслимыми видами искусства. Совмещая музыку, литературу, кино и проч., Кузмин в то же время дает читателю «распробовать» каждое искусство в отдельности. С этой целью введены опознавательные мета-слова — например, такие.

Тристан и Марица указывают на опер(етт)у; *оркестрованные* (дни) и *форель* — на симфоническую, песенную, оперную музыку; *отрывки из прочитанных романов* и *мистер Дориан* — на прозу; *сонеты* и *Шекспир* — на лирическую поэзию; *баллада* — на литературу и музыку; *Калигари* — на кино; а *полотно Брюллова* — на живопись.

белые стихи Радловой от нападок Мариэтты Шагинян, он приписал им «мужественный тон»: «[Г]наться за тем, чтобы все строчки были рифмованными, ... нечего. Слова просты, прямые и несколько суровы. ... Так же просты и суровы рифмы. Тут не встретишь рифм вроде “влипли” и “Киплинг”, это было бы неуместно и почти неприлично, как румяна на прекрасном, спокойном и родном лице. В нескольких стихотворениях, написанных правильным размером, такая скромность рифм могла бы показаться бедностью, если бы она не придавала им величавого и сдержанного достоинства. От ... **мужественного тона нежный лиризм** звучит еще нежнее и привлекательнее» [XII: 155]. Отдельный вопрос, на который у меня нет ответа, — можно ли и незарифмованности ФРЛ приписать тот же смысл?

¹ См. [Панова /в печати, 1/].

Если определять эстетику ФРЛ одним словом, то им будет все-таки не «авангард» и тем более не «кларизм», а вагнеровское “Gesamtkunstwerk”, дающее гомоэротике «прописку» в мировой культуре.

Безусловно, “Gesamtkunstwerk” имеет отношение к авангарду, но только не русской формации (хаотической, отрицающей предшественников и экспериментирующей ради экспериментирования), а европейского (например, не очень ценимого Кузминым Малларме и др.). А отразилась ли в эстетике ФРЛ хоть в какой-то мере «прекрасная ясность»? Тут с окончательным ответом приходится повременить, потому что в ФРЛ остается еще много неразгаданного. В любом случае, кларизм налицо в четком, хотя и нарочито затемненном архитектурном дизайне, соответствующем кузминской диалектике любви и натурализованном тем, что ФРЛ звучит как музыка. В то же время Кузмин избирает путь, противоположный тому, что был провозглашен в манифесте «О прекрасной ясности», и вместо логически выстроенного повествования, основанного на мимесисе реальности, получается изломанное, кажущееся хаотическим и полное мистицизма. Тот же сдвиг ощущается и в области стилистики: кристально чистая, но в то же время домашняя речь совмещена с другими стилями, в т.ч. герметическим (особенно в Первом вступлении) и афористическим, ср. последний:

Пятый удар: *Кто выдумал, что мирные пейзажи/ Не могут быть ареной катастроф?*;

Восьмой удар: *Чтоб вновь родиться, надо умереть;*

Десятый удар: *Но случая не приманишь, как Жучку* и т.д.

Возможно, в Заклучении Кузмин как раз и судит, хотя и не без кокетства, поэтику и эстетику ФРЛ через призму своей сигнатурной «прекрасной ясности», видя в ней анти-ясность:

Толпой нахлынули воспоминанья,
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешались с живыми,
И так всё перепуталось, что я
И сам не рад, что всё это затеял.

Простим Кузмину его кокетство с читателем, тем более, что сборником «Фореель разбивает лед» (1929) он остался доволен и сетовал на то, что тот не получил практически никакой прессы¹.

Литература

Бабаева Е.Э. Капризными путями (Опыт прочтения поэмы М.

¹ Немногочисленные рецензии собраны в [Лавров, Тименчик 1990: 544-546].

Кузмина «Форель разбивает лед») // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т.Г. Винокур / Отв. ред. Н.Н. Розанова. М.: Наука, 1996. С. 128-134.

Богомолов Н.А. Вокруг «Форели» // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995 [1990]. С. 174-178.

Богомолов Н.А. Тетушка искусств. Оккультные коды в поэзии М. Кузмина // Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 145-185 (сюда вошла статья: Богомолов Н.А. «Отрывки из прочитанных романов» // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995 [1993]. С. 163-178).

Богомолов Н.А. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // *Кузмин 2000*: 766-771.

Богомолов Н.А. «Форель разбивает лед»: история текста // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 204-228.

Богомолов Н. Из заметок о русском модернизме // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова / Сост. Вс. Багно et al. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 86-93.

Богомолов Н., Шумихин С. <Предисловие> // *Кузмин 1991*: 423-434.

Гаспаров Б. Еще раз о прекрасной ясности: эстетика Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // *Malmstad 1989*: 83-114.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х -1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

Дмитриев П.В. Первое стихотворение Кузмина? // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Н.А. Богомолова / Сост. О.А. Лекманова et al. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 104-113.

Доронченков И.А. «...Красавица, как полотно Брюллова»: О некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина // *Русская литература*, 1993, № 4. С. 158-176.

Ковзун А.А. К семантике образа морской лилии в поэме М. Кузмина «Форель разбивает лед» // *Художественный текст и культура* V. Владимир: ВГПУ, 2004. С. 227-240.

Ковзун А.А. Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорея. Кадыево, 2006.

Кузмин М. Форель разбивает лед. Стихи 1925-1928. Издательство

писателей в Ленинграде, 1929.

Кузмин М.А. Проза / Под ред. В. Маркова et al. В 12 тт. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1984-1994.

Кузмин М. Дневник 1921 года <январь-декабрь> / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее. Исторический альманах. Т. 12. Paris: Atheneum, 1991. С. 435-494.

Кузмин М. Дневник 1921 года <июнь-декабрь> / Публ. Н. Богомолова и С. Шумихина // Минувшее. Исторический альманах. Т. 13. М.-СПб.: Atheneum-Феникс, 1993. С. 457-524.

Кузмин М. Стихотворения / Вст. ст., сост., подг., комм. Н.А. Богомолова. СПб.: Академический проект, 2000.

Лавров А., Тименчик Р. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подг. текста и комм. А. Лаврова и Р. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. С. 544-548.

Малмстад Дж., Марков Вл. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // Кузмин М.А. Собрание стихов = *Gesammelte Gedichte* / Сост., подг. текста и комм. Дж. Малмстада и Вл. Маркова. Центрифуга, 12. В 3-х тт. Т. 3. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. С. 690-692.

Одесский М.П. Топоним «Гринок» в цикле М.А. Кузмина «Форель разбивает лед» // От Кибирова до Пушкина. К 60-летию Н.А. Богомолова / Сост. О.А. Лекманова et al. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 341-348.

Паперно И. Двойничество и любовный треугольник: поэтический миф Кузмина и его пушкинская проекция // *Malmstad 1989*: 57-82.

Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. В 2-х тт. Т. 1. М.: Водолей Publishers, Прогресс-Плеяда, 2006.

Панова Л. «К реинтерпретации русского модернизма: случай Михаила Кузмина». Хроника конференции // Новое литературное обозрение, № 88, 2007. С. 472-476.

Панова Л.Г. «Портрет с последствиями» Михаила Кузмина: ребус с ключом // Русская литература, 2010, № 4. С. 218-234.

Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектики любви. Статья 2. Жанровое многоголосие // *Toronto Slavic Quarterly*, № 37, 2011 /в печати/.

Панова Л. «Форель разбивает лед» (1927): диалектики любви. Статья 3. Гомосексуализм и гипограммы /в печати/.

Ратгауз М.Г. Кузмин — кинозритель // Киноведческие записки, 1992, № 13. С. 52-86.

Рождественская М.В. Михаил Кузмин в архиве Вс. Рождественского // Михаил Кузмин и русская культура XX века /

Сост. и ред. Г.А. Морева. Л.: Музей А. Ахматовой в Фонтанном доме. С. 212-219.

Санкина С.Л. Заметки к текстам М.А. Кузмина // Русская литература, 2002, № 1. С. 227- 234.

Тимофеев А.Г. <Комментарии к «Форель разбивает лед»> // Кузмин М. Арена. Избранные стихотворения / Вст. ст., подг. текста, комм. А.Г. Тимофеева. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 435-447.

Шварц Елена. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы, 2001, № 1. С. 187-196.

Шмаков Геннадий. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Malmstad 1989: 31-45.

Эткинд А. Лед, меха, форель: От Мазоха к Кузмину, или контекстуализация желаний// Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996 [1995]. С. 11-58.

Cheron G. Kuzmin's "Forel' razbivaet led": the Austrian Connection // Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 12, 1983. Pp. 107-111.

Malmstad J.E., Shmakov G. Kuzmin's "The Trout breaking through the Ice" // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930 / Ed. by G. Gibian et al. Ithaca and London: Cornell UP, 1976. Pp. 132-164.

Malmstad J.E., ed. Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin. Vienna, Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 24, 1989.

Panova Lada. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's "Aunt Sonya's Sofa" and "A Lecture by Dostoevsky" // The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ Кузмин многогранный. Bloomington, IN: Slavica, 2011. Pp. 89-139.

Scherr Barry P. Russian Poetry. Meter, Rhythm and Rhyme. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1986.

Wachtel Michael. The Development of Russian Verse: Meter and Its Meanings. Cambridge, Eng.: Cambridge UP, 1998.

Александр ГАЛЬЯНОВ

«ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭМА» Л. ЛИПАВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ЧИНАРЕЙ

Если говорить о Леониде Липавском в контексте ОБЭРИУ, то его культурное значение, как мне кажется, умаляется и может оказаться недооценённым и неверно понятым. Вернее всего было бы рассматривать его творчество как результат деятельности группы Чинари. Как пишет Я. Друскин¹, Чинари включали в себя двух философов и трёх поэтов: Я. С. Друскина, Л. С. Липавского, Д. И. Хармса, А. И. Введенского и Н. М. Олейникова, которые были близки друг другу и по мироощущению и по характеру своего творчества. Я. Друскин пишет о несводимости творчества ОБЭРИУтов к одной поэтике: «В «Обэриу» входили поэты самых разных направлений. Что общего между «поэтом трагической забавы» эллинистом Вагиновым и Заболоцким? Что общего между этими двумя поэтами, с одной стороны, и Введенским и Хармсом, с другой? «Обэриу» возникло как дань тому времени, а также потому, что молодым малоизвестным поэтам легче было выступать и печататься как участникам литературной организации»². ОБЭРИУ — это детище Д. Хармса, его попытка объединить деятелей авангарда; Чинари — естественное и спонтанное содружество близких с детства людей. ОБЭРИУ — это речь для других, «экзотеризм», Чинари — это речь для себя, «эзотеризм».

Друскин отсчитывает начало этого содружества примерно с 1922 года: «Возвращаясь с похорон ученицы нашей школы, мы начали разговор, тему которого определить трудно. Я назвал бы это разговором об ощущении и восприятии жизни: не своей или чьей-либо другой, а ощущении и восприятии жизни вообще»³. Примечательны и условия этого разговора — похороны, и его тема, и даже сложность её определения, с анализа которой мы и начнём.

Всякий, как мне кажется, кто занимается Чинарями, сталкивается с этой сложностью. Это нетрудно объяснить. «Разговор об ощущении и восприятии жизни» всегда натывается на то, что в своём суждении об этом способе восприятия мы уже им самим и пользуемся. И отсюда вытекает одна из главных черт чинарской поэтики — метатексту-

¹ Я. Друскин «Чинари» <http://vvedensky.by.ru/critics/chinari.htm>

² Там же.

³ Там же.

альность на самых различных уровнях. Коренное гносеологическое сомнение в данных восприятия и продуктах мышления каждый раз заставляет автора-чинаря после некоторого времени писания обратиться к писанию о процессе писания. Конечно, это только один из аспектов чинарского творчества, и я прошу прощения, если покажу склонность к его абсолютизации, но всё же один из центральных.

Творчеству Липавского это присуще в наибольшей степени, ибо он был «теоретиком чинарей»¹. Любая теоретизация предполагает, точнее, является творчеством на вторичном, метатекстуальном уровне. Как сформулировала А. Герасимова, Липавский «принадлежал к тому типу литературно одаренных людей, у которых потребность создавать художественный текст перекрывается потребностью оценивать созданное, равно нелицеприятно и свое, и чужое»². Как пишет Друскин, в школе (которую он окончил в 1920 году) Липавский входил в поэтическую группу, где также был А. Введенский и А. Алексеев, и в ней «был не только поэтом, но и теоретиком группы, руководителем и главой-арбитром их вкуса»³.

На момент издания поэмы в 1921 году он состоял в «Цехе Поэтов», будучи принятым туда в качестве подмастерья⁴. Его невысокое положение в этом содружестве, а также социальная роль ученика (к этому времени ему 18 лет, он закончил школу и поступил на философское отделение факультета общественных наук Петроградского университета) согласуются с темой опубликованного произведения. Бунт против наследственности, против ученичества — так бы я сформулировал эту тему.

Форма «Диалогической поэмы» соответствует названию — это диалог. В поэме нет слов автора, есть реплики рассказчиков — двух героев. Первый обозначен как «Один Человек», другой, собирательный персонаж, — как «Хор». Первый, соответственно, бунтующая личность, второй — сдерживающее, коллективное начало, нечто вроде Сверх-Я в терминах Фрейда. Липавский не стремится к художественности, его поэзия аскетична, схематична, с хаотичным ритмом и без рифмы, и преследует цель создать модель, основанную на типичной в литературе дихотомии, наподобие «поэта и толпы».

Эта дихотомичность свойственна чинарскому мышлению в высшей степени. В. Сажин пишет, что «как ни парадоксально звучит, все

¹ Там же

² А. Герасимова «О “Разговорах” Липавского» <http://www.umka.ru/liter/930317.html>

³ Я. Друскин «Чинари»

⁴ А. Герасимова «О “Разговорах” Липавского»

сочинения Липавского представляют собой возведённую им в абсолют тотальную реализацию теории относительности»¹. «Существовать — значит отличаться», говорит Липавский в позднем тексте². В трактате «Объяснение времени»³ Липавский очень подробно рассуждает о принципе дихотомии вообще, разбирая его на материале ощущений времени и, соответственно, движения. Движение, как и время, требует конфликта двух ритмов, двух систем. «Представим себе рыбу, которая никогда не высовывалась из воды, — причём вода всюду на её пути одинаковая, — она просто не могла бы заметить воду»⁴. Время, таким образом, не существует, как таковое, оно есть «какое-то особое отношение внутри мира»⁵

Также принципу дихотомии посвящён известный текст Хармса «О времени, о пространстве, о существовании». Серией силлогизмов Хармс выражает в нём условие существования чего-либо. Выразить это можно было бы в тождестве $1=2=3$, где 1 — существующий мир; 2 — условие его существования — расчленённость на это и то (что-то и его противоположность), что возможно лишь при третьем элементе, который разделяет это и то (3) — препятствии.⁶ По сути, деятельность Чинарей состояла в том, чтобы вскрыть эту разделённость во всём, и по возможности, находя «препятствие», нейтрализовать эти бинарные структуры, «удалить время». Причём препятствие, видимо, есть что-то сродни термину «дифференциальный признак». Ну и надо помнить, что автор терминов «это» и то — Я. Друскин.

Итак, два конфликтующих центра, Один и Хор, обмениваются репликами. Один бунтует:

Хуже дать душу и тело
На потребу предкам и потомкам.
Разве я рот моим предкам,
Не успевшим сказать слова,
Разве я руки потомкам
С ещё слишком слабыми руками
Что я петь за одних должен,
За других должен работать?<...>

¹ Липавский Л. Исследование ужаса. — М.: Ад Маргинем, 2005. С. 443.

² Там же. С. 111.

³ Там же. С. 41-60.

⁴ Там же. С. 43.

⁵ Там же. С.44.

⁶ См.: Логос. 1993. № 4. С. 102-124.

Моё скучное тело, я тебя не хочу <...>
Никто не спрашивал меня,
Когда я родился.¹

Один не приемлет своего вовлечения в диалог поколений, в котором нивелируется его личность, в котором он — лишь звено цепи (Из текста поэмы — «Ты только русло\ Влаги священной,\ Хранитель недолгий\ Монеты жизни»). Слово «диалогичный» в названии употреблено вполне в бахтинском смысле и также отображает размышления Липавского, выраженные гораздо позже в «Разговорах»:

Когда подумаешь, сколько поколений было до тебя, сколько людей работало и исследовало, когда видишь толщину энциклопедического словаря, проникаешься уважением. Однако это неверно. Производное и второстепенное исследовано со страшной подробностью, главное неизвестно точно так же, как тысячи лет назад. <...> Были взяты уже неправильно завязанные узлы и вместо того, чтобы их развязывать, пошли плести дальше. Сейчас, как и всегда, надо начинать с самого начала...²

Любое слово — цитатно, так как оно входит в систему языка, автор которой — не тот, кто языком пользуется, причём использование языка лежит не только в сфере выражения мысли, но и её, этой мысли, рождения. Я. Друскин в эссе «Чинари», желая кратко и по существу описать личность и творчество Л. Липавского, начинает именно с этого:

Два человека почти в одно и то же время — в середине тридцатых годов — высказали (один по-английски — лингвист Уорф, другой по-русски — Липавский) одну и ту же мысль и даже почти одними и теми же словами: язык делит мир на части. Уорф исходил из Бергсона, Липавский — из других соображений. Вот что оба имели в виду: я вижу мир не таким, как он есть, и не таким, каким вижу, а каким хочу, а иногда и не хочу видеть. Последнее бывает чаще всего, когда в мою жизнь вмешивается чуждая мне — злая или добрая — сила или заговорит совесть. Внешняя мне чуждая сила — воспитание и обучение, также личные черты характера

¹ Липавский Л. Исследование ужаса... С. 302-303.

² Липавский Л. Исследование ужаса... С. 322-323.

моего «сокровенного сердца человека» — все это определяет мое видение мира. Но воспитание, обучение и общение невозможны без языка или какой-либо другой заменяющей язык знаковой системы. И осознание своих чувств и мыслей, и сознание себя самого обычно осуществляется (хотя бы и в молчании) с помощью языка.¹

Хор отвечает констатацией несвободы человека:

Дерево вращается корнями
В крепкую сырую землю:
Трудно оторваться листьям
От распластавшихся в воздухе веток;
Ты можешь ходить и бегать,
Но всё-таки ты несвободен²

Хор не может ничего ответить, кроме как «Ты отрѣкся, от чего нельзя отречься». Нельзя отречься от трансцендентной, очевидной в своём бытии, реальности, и Хор обращает внимание героя на внешний мир:

Легче вырвать из себя все внутренности
И остаться с дутым телом,
Чем не любить тебя, о, мир!
Влюбись в потрескивание дров
И в сумерничанье...³

Но Один отрекается от внешнего мира, как и от Другого, ибо любое влияние окружающего мира есть насилие, не предполагающее свободы. Один ищет свободы внутри себя, он интровертивен:

Мои желания — медузы,
Вытащенные из воды.
Моя подержанная душа, ты не моя <...>
В память мою стучусь.
Память о будущих днях
И о ночи прошлой,
Отвори проклятую дверь!

¹ Я. Друскин «Чинари»

² Липавский Л. Исследование ужаса... С. 302

³ Там же. С. 303

Это стремление внутрь, в свои ощущения — признак времени. В это же время Л. В. Щерба предлагает метод лингвистического эксперимента, познания индивидуальной языковой нормы, которая есть реализация абстрактной коллективной языковой нормы, К. С. Малевич развивает свою «супрематическую культурологию»¹. Похожий методологический принцип (именно так, это не имеет отношения к «психологизму») пронизывает всё творчество Липавского в дальнейшем. Липавский в своих поздних трактатах концентрируется исключительно на внутренних ощущениях, ибо они есть единственный способ познания реальности для близкой к агностицизму философской позиции Чинарей. Примерами тому могут служить такие трактаты, как «Созерцание движения», где ключевым словом является именно созерцание, а не движение, «Сны», где анализируется внутренний опыт сновидчества, да и, в общем, почти все трактаты Липавского, в том числе и самый известный, «Исследование ужаса».

В одной из реплик «Разговоров»² Липавский предлагает как тему для изучения «дерево настроений», которые вызывает музыка. Симптоматично, что Липавский сосредотачивается не на структуре, имманентной произведению, а на внешнем по отношению к произведению элементе — возникшему чувству. По Липавскому музыки нет, есть лишь то чувство, которое оно вызывает.

Этот методологический принцип оправдывает и отрицательное отношение к признанной науке, которая отчего-то почти не руководствуется ощущениями, то есть, опытом.

Для официальной науки Липавский вывел «закон экономии внимания»: «Выслушивают только тех, о которых известно, что они хоть знают, что было сделано в этой области до них»³, сводя академическую науку к некоей «касте», куда не допускают «непосвящённых».

Можно сделать вывод, что Липавский перевёл на философский язык футуристический принцип «бросания с парохода современности», расчистки места, что, в общем, сравнимо с феноменологической/супрематической редукцией⁴, и эта тема была для Липавского

¹ «С точки зрения супрематиста, явления предметной природы как таковые не имеют значения; существенным является лишь чувство как таковое, совершенно независимо от окружения, в котором оно было вызвано». [К. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах / Том 2. Статьи и теоретические сочинения... — М., «Гилея», 2008, — С.105].

² Липавский Л. Исследование ужаса. — С. 391.

³ Там же. С. 379.

⁴ См. Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. — М.: Новое лит. обозрение, 2002. — С. 103

одной из главнейших, ибо ей посвящено первое его опубликованное юношеское произведение.

Но обращённость на самого себя — источник опасности исчезновения, и это будет центральной проблемой творчества Чинарей в дальнейшем. Самое яркое описание такого исчезновения находим в «Исследовании ужаса» Липавского, эпизод о «тропическом чувстве»:

Всюду безлюдно и единственный звук, сопровождающий вас, это звук собственного, работающего внутри сердца.

Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза схватила мошку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза и мошка, совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас?¹

Исчезновение времени происходит от нивелирования «препятствия». У Хармса — «Мир, состоящий из чего-то единого, однородного и непрерывного, не может быть назван существующим, потому что в таком мире нет частей, а, раз нет частей, то нет и целого»². На этом основана неустойчивость и саморазрушение дискурса Чинарей.

Но в «Диалогической поэме» этот вопрос не затрагивается, моделируемая реальность в этом раннем произведении устойчива, ибо бинарность непоколебима — персонажная структура «скрепляет» поэму, делая её тем, что она есть — раннее юношеское, намечающее будущие проблемы, произведение, в котором вполне различимы зачатки будущего творчества и Липавского, и находившихся под его влиянием друзей.

¹ Липавский Л. Исследование ужаса. — С. 21

² Логос. 1993. № 4. С. 102

ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ, ИЛИ О ВОЗМОЖНОМ ПРИСУТСТВИИ ЭЛЛИСА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Экстравагантность природы и экстраординарность поведения, духовные глубины и душевные метания, фантастическая энергия и фанатичная страстность сделали Эллиса одной из самых ярких и характерных фигур эпохи серебряного века. Имя Эллиса присутствует практически во всех письменных свидетельствах того времени, однако развернутых мемуарных воспоминаний об Эллисе сохранилось совсем немного. Наиболее ярко и всесторонне образ Эллиса представлен в мемуарах Андрея Белого, с которым на протяжении более десяти лет Эллиса связывали тесные дружеские и профессиональные отношения. Именно в воспоминаниях Белого происходит та мифологизация личности Эллиса, которая затем будет охотно подхвачена многими его современниками. Так, например, в книге Н. Валентинова (Н. Вольского) «Два года с символистами» (М., 2000) описание Эллиса при внешней полемичности с Белым по сути представляет собой не что иное, как дополнение и развитие мотивов и образов «Начала века». В «Воспоминаниях» Анастасии Цветаевой (М., 2008) также, когда речь заходит об Эллисе, присутствуют ссылки на Белого.

В то же время, по точному замечанию А. В. Лаврова, Андрей Белый, отдаваясь своим «зачастую непредсказуемым ассоциациям, причудливым впечатлениям, метафорическим сопоставлениям, образотворчеству и мифотворчеству <...> претворял достоверную реконструкцию фактов до известной степени в хронику никогда не бывших событий и панораму ярких художественных образов, существовавших в подобном виде лишь в восприятии и воображении Белого. Подлинные лица для этих образов служили лишь моделями»¹. Эллис, как нам представляется, был очень удобной и благодатной моделью для подобного рода художественных экспериментов.

Кроме того, «для самого Белого не существовало принципиальной разницы между собственно художественной прозой и мемуаристикой»². В этом контексте явная отсылка к «мемуарному»

¹ Лавров А. В. Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 7-8.

² Там же. С. 10.

Эллису, встречающаяся в шестой главе романа А. Белого «Петербург», показалась нам весьма значимой:

Александр Иванович поклонился французу; он **потянулся за грушею** (на столе стояла **ваза с дюшесами**); Зоя Захаровна Флейш от Александра Ивановича тут отставила вазу: Александр Иванович так **любил груши**.

Груши грушами, но не в них была сила¹. [267]

...

Александр Иванович **протянулся за новою грушею**; и, проделавши это движение, Александр Иванович себе с досадой сказал:

– «Экая скряга...»

Он увидел, что вазы с дюшесами (он таки **дюшесы любил**) — вазы с дюшесами не было.

– «Вы что? Вот вам пепельница...»

– «Знаю: **я — за дюшесом...**»

Зоя Захаровна не предложила дюшесов [271-272].

Л. К. Долгополов, комментируя этот эпизод, замечает, что «Белый использовал здесь характерную черту поэта-символиста, переводчика и критика Эллиса (Л. Л. Кобылинского). В воспоминаниях Белый пишет о нем: “Увидев прекрасно сервированный **стол с вазой дюшесов**, испытывал колики голода <...> голодный Эллис, не бравший сутками ничего в рот, набивал желудок дня на два дюшесами: ваза пустела к ужасу хозяек <...>”».

При более пристальном прочтении оказывается, что между Дудкиным и Эллисом существует гораздо большее количество параллелей.

Задача данной работы — выявить общие закономерности создания Андреем Белым образа Александра Ивановича Дудкина в романе «Петербург» и Эллиса в мемуарной трилогии и сделать вывод о возможных причинах, побудивших писателя к подобным сближе-

¹ Здесь и далее текст романа Андрея Белого «Петербург» цитируется по изданию: Белый Андрей. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е издание, исправленное и дополненное. СПб, 2004. В скобках указываются номера страниц. Выделения фрагментов текста мои — Е. Г. В качестве материала для сопоставления выбрано именно это издание, так как в нем воспроизведена наиболее полная редакция «Петербурга», увидевшая свет в трех сборниках издательства «Сирин».

² Гречишкин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. В.. Примечания // Белый Андрей. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. 2-е издание, исправленное и дополненное. СПб, 2004. С. 676.

ниям¹.

А) Внешний вид и особенности поведения.

Общее между Дудкиным и Эллисом можно найти уже на уровне описания их внешности и манеры поведения. Полного соответствия здесь, конечно, не наблюдается, но некоторые схожие особенности присутствуют.

Так, при наименовании А. И. Дудкина в начале романа чаще всего используется перифраза «незнакомец с черными усиками»: «незнакомец **с черными усиками** показался на пороге» [22]; «незнакомец **с черными усиками** на ней [лестнице] поскользнулся» [22]; «незнакомец **с черными усиками** снова усиленно стал высказывать деликатное попечение о судьбе своего узелка» [23] и т.д. При нервном напряжении незнакомец начинал усики выщипывать: «тогда незнакомец **с черными усиками** эти **черные усики** стал огорченно выщипывать» [73]. Описывая Эллиса в своих мемуарах, Белый также делает многократный акцент на его усиках и на том, как Эллис в особо напряженные моменты их покручивал: «Эллис же настаивал, **усик крутя**»² [392]; «являлся Эллис, саркастически **крутя усик** [70]; «все у Поповых он лез на него, **крутя**

¹ Некоторые замечания о влиянии Эллиса на замысел и образную систему романа А. Белого «Петербург» см.: М. Юнгрен. Эллис и доктор Кобилински – символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения. Сб. статей. М., 2008. С. 67-80. В частности, М. Юнгрен указывает, что «Андрей Белый, работая в 1911-1913 гг. над своим романом “Петербург”, выводит в нем русских символистов в качестве отцеубийц и террористов и придает своим молодым героям во многом черты Эллиса, сочетая их со своими собственными» (С. 72). В качестве таких «эллисовских» персонажей называются Николай Аблеухов, Липпанченко и Шишнарфнэ: «Может показаться, что черты Эллиса в героях романа выступают отчетливее, когда личности начинают двоиться. Сначала у Николая Аблеухова внезапно, с бомбой, появляется “незнакомец” (Дудкин), пугая его отца. Это напоминает визиты Эллиса к Бугаевым в начале столетия и его словесные провокации по отношению к отцу Белого. Вскоре из галлюцинаций Дудкина возникает “особа” (Липпанченко) – мучительно навязчивая и вязко-липкая (о чем свидетельствует уже сама фамилия). Именно таким, используя, кстати сказать, тот же глагол, что и в романе, “прилипать”, Белый описывает Эллиса в “Начале века”. В окружении Липпанченко появляется, наконец, и Шишнарфнэ, непосредственно связанный с философией теней Эллиса» (С. 79). Однако более детального анализа по выявлению «эллисовских» черт в персонажах романа автором статьи не делается.

² Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: Белый Андрей. Начало века. М., 1990. В скобках указываются номера страниц. Выделения фрагментов текста мои – Е. Г.

усики, с принципиальными лозунгами» [329].

Другая запоминающаяся черта Эллиса, отмеченная Белым, — нервное подергивание плечами: «Эллис, **задержавши плечики**, лысой головкой качает» [423]; «Кобылинский же — мне [говорил], плюясь в ухо и дергаясь плечиком...» [60]. «Александр Иванович также имел привычку передергивать плечами: обо всем этом Александр Иванович вспомнил и **передернул плечами**» [88], «Александр Иванович **передернул плечом** и подставил спине свою спину; он принялся выщипывать усики с независимым видом» [277].

1. И Эллис и Дудкин в описании Белого имеют измученный бессонницей и душевными (психическими) страданиями болезненный, изможденный то мертвенно-бледный, то сине-зеленый вид; оба они отличаются изрядно поношенной одеждой (что свидетельствовало о бедности) и испытывают потребность спрятаться от внешнего мира, подняв воротник пальто. Вот два наиболее характерных примера:

Аполлон Аполлонович, выясняя у швейцара, часто ли приходит незнакомец в их дом, выделяет в качестве основных его примет черные усики и пальто с поднятым воротником:

— «Будьте любезны сказать: часто ли здесь бывает молодой человек — да: молодой человек?»

...

— «Молодые люди бывают, вашество, редко-с...»

— «Ну, а... молодые люди **с усиками?**»

— «С усиками-с?»

— «**С черными...**»

— «С черными-с?»

— «Ну да, и... в пальто...»

— «Все приходят-с **в пальто...**»

— «Да, но с **поднятым воротником...**» [52]

2. Давая описание Эллису в «Начале века», Андрей Белый отмечает: «Смотрю: между публикой мелькает... лицо студента...; он **прижал подбородок к высокому синему воротнику**» [53]; «Кобылинский же, выгнув голову, **закрутив** нервно **усик** и **шеем втянув в воротник**, неся мимо танцующим шагом; и поражал дергами дрожащего плечика» [57].

Б) Психологические параллели.

Близкие черты во внешнем виде Эллиса и Дудкина во многом объясняются психологическими особенностями их натур: истеричностью, психологической неуравновешенностью, граничившей с помешательством. У Дудкина это выразилось в навязчивой мании пре-

следования, вот уже несколько лет сопровождающих его галлюцинациях и ночных кошмарах.

Эллис же всю жизнь боялся сойти с ума¹. О ночных кошмарах, как неотъемлемой части жизни Кобылинского, Белый писал: «Левушка, отстрочив, валился на желтое и холодное ложе, чтоб прокошмарить: до следующего пробудя; не спал, а — “кошмарил”, вскрикивая и катаясь под одеялом: являлись-де “монстры” — душить его; рассказы об этих кошмарах — лучшие страницы Эдгара По...» [72].

В «Начале века» Белый, описывая время, проведенное в обществе Эллиса, останавливается на таком эпизоде: «В самые мрачные периоды жизни я гулял с ним; кубы домов лепились ночными тенями; взревела метель; дворник в бараньем тулупе отряхивался в приворотне; фонарь вытигивал из-под ног наши тени; я, бывало, — показываю на тени:

— “Они — двойники”.

— “Черные контуры?” — усмехается Эллис; несемся в глухую ночь: безвесно, легко; Эллис в ухо нашептывает свои сказки-фантазии...» [66].

В качестве примера одной из таких фантазий Белый приводит следующую: «Он укреплял во мне миф обо мне: будто я **потерял свою тень**; и она-де контуром бродит где-то; раз ночью я бегал по улицам; Эллис явился ко мне: не застав, меня ждал; обертвается и видит-де: **черный контур**. Бросился через переднюю, к выходу, позабыв закрыть дверь» [67].

Примечательно, что именно в этих образах (тьень, черный контур) представляются в романе страхи Дудкина, например: «Здесь Александр Иванович Дудкин и вспомнил впервые, как по лестнице этой он вчера пробежал, напрягая последние угасавшие силы и без всякой надежды (какой же?) осилить — что именно? А какое-то **черное очертание** (неужели было и это?), что есть мочи бежало — по его пятам, по его следам. И губило его без возврата» [244]. В «черный контур» превращается явившийся к Дудкину Шишнарфнэ. И если сначала словосочетание «черный контур» — реальное описание: «Посетитель, опершись на подоконник, закурил папироску и тараторил; **черный контур** его прочертился на светящемся фоне зеленых заоконных пространств (там бежала луна в облаках)» [295], — то затем оно персонифицируется и приобретает номинативную функцию: «Черный контур на фоне зеленых заоконных пространств (там бежала луна в облаках) тут как с места сорвется, и — пошел он писать совершенную ахиною...» [295]; «Да — о чем я: о том, что

¹ Очень ярко это отразилось уже в его дневнике 1905 года: «*Моя миссия — вечно бороться внутри себя с грозящим мне безумием, которое (я знаю) все-таки меня сломит... Я не боюсь ни палачей, ни болезней, ни смерти, но я страшно боюсь призраков*» (Эллис. Дневник 1905 г. // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб, 2003).

столичный наш город, — продолжал **“черный контур”**...» [296]. Тень же, как явление таинственное и потусторонне, становится одним из предметов его разговора: «Тень — даже не папуас; биология теней еще не изучена; потому-то вот — никогда не столкнуться с тенью: ее требований не поймешь; в Петербурге она входит в вас бациллами всевозможных болезней, проглатываемых с самую водопроводной водой...» [297].

В) Биографические переключки.

Между Дудкиным и Эллисом можно обнаружить также ряд биографических сходств. В романе упоминается, что Дудкин, как и Эллис, — потомственный дворянин, и настоящее имя его — Алексей Алексеевич Погорельский, то есть настоящие имя и отчество Дудкина дублируются, подобно настоящему имени и отчеству Эллиса — Лев Львович Кобылинский. Здесь же стоит вспомнить и развернувшийся в трактате диалог между Дудкиным и одним из посетителей:

— Тульские будете?

Незнакомец с неудовольствием оторвался от мысли и сказал с достаточной грубостью — сказал фистулою:

— «И вовсе не тульский...»

— «Аткелева ж?...»

— «Вам зачем?»

— «Так...»

— «Ну: **из Москвы...**» [31].

И хотя ответ Дудкина не имеет никакой явно мотивированной основы, важен выбор именно Москвы как исходной точки.

Революционная деятельность, по воспоминаниям Белого, не была чужда Эллису. В 1905-1906 гг. он возобновляет общение с нелегальными организациями и экспроприаторами, не раз между ними ведутся разговоры о возможности террора и бомбы как вершительницы правосудия.¹ Создавая своеобразный ореол таинственности вокруг образа Эллиса, Белый в мемуарах мимолетно замечает, что Эллис рассказывал ему «как агитировал он; как был должен он временно скрываться (полиция насторожилась)...» [62].

¹ См. в «Воспоминаниях о Блоке» Белого: «Ко мне хаживали лишь С. М. Соловьев да всегда пребывающий в состоянии сумасшествия Эллис, который в то время завел очень-очень рискованные знакомства с экспроприаторами-максималистами; решал, как мы все, тот же страшный вопрос: о назревающем акте; и в частности, — спрашивал меня, — не вступить ли ему в совершенно реальные отношения с экспроприаторами; я его отговаривал...».(Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 338)

«Провокатором» называет Николай Аполлонович Дудкина, определяя этим основную форму его революционной деятельности:

– «Так вы, стало быть, провокатор. Вы не обижайтесь: я говорю о чисто идейной провокации».

– «Я. Да, да, да. **Я — провокатор**» [91].

Ярлык провокатора, хотя и не революционного, вешает на Эллиса Белый: «такое лицо могло бы принадлежать Савонаролле, Равашолю, или же... **провокатору**, если не самому “великому инквизитору”...» [54]. Но тут же Белый поправляется: «что касается “**провокатора**”, то, конечно, фантазии мои разыгрались; не провокатор, а, так сказать, самоспровоцированный, ибо сознание этого чудака никогда не ведало, что разыгрывалось за порогом его до момента, когда в сознание это врвалось что-то ему постороннее...» [54].

Г) Отголоски символистских споров:

Связующим звеном между Дудкиным и Эллисом становятся также отголоски символистских полемик, несколько раз актуализируемые в романе в речах Александра Ивановича. Так, в разговоре с Аблеуховым-младшим затрагивается вопрос о различении аллегории и символа и противостоянии аллегоризма в искусстве символизму, занимавшим важное место в символистской эстетике:

«Конечно: модернист назовет ощущение это — ощущением бездны, то есть символическому ощущению, не переживаемому обычно, будет он подыскивать соответственный образ».

– «Так ведь тут **аллегория**».

– «Не путайте аллегорию с символом: **аллегория** это **символ**, ставший ходячей словесностью...». [263]

Запись в дневнике Эллиса 1905 года, то есть того периода, который описывается в романе, позволяет утверждать, что проблема взаимосвязанности и различения аллегории и символа входила в круг наиболее значимых для Эллиса:

Сравнение

Аллегория — пути художественного познания¹.

Символ

В том же разговоре с Николаем Аполлоновичем Дудкин позиционирует себя как бывший **ницшеанец**: «в ту пору я был отчаянным ницшеанцем. Мы все ницшеанцы: ведь и вы — инженер вашей железнодорожной линии, творец схемы — и вы **ницшеанец**; только вы в этом никогда не признаетесь...» [85]. Увлечение Ницше как одна

¹ Эллис. Дневник... С. 335.

из наиболее значительных черт мировоззрения Эллиса выделяется Белым при описании первого (пока еще опосредованного) знакомства с ним: «Первая весть о нем [Эллисе] ... принес Сережа Соловьев, прибежавший от Марковых; Кобылинский привел его в дикий восторг: “Знаешь, Боря, фанатик; а... **увлекается Ницше...**”» [53].

Д) Обстановка описания.

Важным средством создания образов Дудкина и Эллиса является обстановка в которой они предстают перед читателями и сюжетные ходы, развивающиеся при этом. Каморка Дудкина на Васильевском острове, грязный трактир и дачный домик Липпанченко — именно в этих ключевых для романа топосах наблюдаются элементы, сходные с описанием эллисовской Москвы в мемуарах Белого.

1) Комната героя:

Описание жилища — один из распространенных приемов раскрытия психологического состояния героя, отражение его внутреннего мира. И в случае с Дудкиным, и в случае с Эллисом Белый уделяет большое внимание созданию «домашнего» пространства, в котором обитают его герои. В обоих случаях очень сильна традиция Достоевского. Это маленькие темные комнатки с убогой обстановкой. Александр Иванович, подобно Раскольникову, ощущает себя в комнатухе на пятом этаже дома на 17 линии Васильевского острова, словно в тюрьме, и постоянно испытывает потребность убежать из этих сумрачных стен. Именно эта комната с пятном на желтых обоях становится источником самого страшного его кошмара — являющегося по ночам монгольского лица.

Комната гостиницы «Дон», в которой долгое время жил Эллис и которая на протяжении нескольких лет была литературным и революционным центром для молодой московской интеллигенции, занимает в воспоминаниях Белого особое место. Несколько раз автор возвращает нас в нее, описывая различные ипостаси Эллиса и причуды его жизни. При этом настойчиво подчеркивается, что это было темное, убогое жилище, отчасти похожее на гроб, хотя уподобление Эллиса трупу, а его кровати — гробу служит в данном случае скорее шаржем на традицию Достоевского: «Пробуд — тот же: кто-нибудь, в пальто, в шляпе, в калошах, садился, войдя, на постель: пинал не желающий проявить жизнь труп: лицо “трупа” — в морщинах; опухи глазных мешков; трясаясь, “труп” протирал глаза кулаками, приподымался из гроба, вникая в то, что ему говорилось...» [69].

Общей характеристикой также является страшная прокуренность помещения: «Все комнатное убранство было затянато полосами **табачного дыма**. Нужно не переставая курить по крайней мере двенадцать часов сподряд, чтоб бесцветную атмосферу превратить в темно-серую, синюю...» [243] — в «Петербурге». «**В дыме и в воне табаков** тонули

силуэты... когда я сюда открывал дверь, — то отскакивал от густейших, стремительно выпираемых клубов...» [71] — в «Начале века».

При создании убогой обстановки внутри жилища, и в романе, и в мемуарах Белый останавливается на таких деталях как:

— изношенное одеяло: в «Петербурге» — «сверху матрасика на грязную одну простыню рука Александра Ивановича бережно набросила вязаное **одеяльце**, которое вряд ли можно было назвать полосатым: скудные намеки здесь когда-то бывших голубых и красных полос покрывались налетами серости, появившейся, впрочем, по всей вероятности не от грязи, а от многолетнего и деятельного употребления; с этим чьим-то подарком (может быть, матери) Александр Иванович все что-то медлил расстаться; может быть, медлил расстаться за неимением средств...» [242]; в «Начале века» — «к восьми утра — [Эллис] валился в постель; все же было бельишко: какая-нибудь дама-нянька. Спал, выставив бородку из драного **одеялишка**» [69].

— наличие чемодана/ящика с нелегальной литературой и политической перепиской: в романе — «Был еще коричневый **чемодан**, изменивший давно первоначальную форму и хранящий предметы самого ужасного содержания» [243], из которого в самом начале романа Дудкин доставал таинственную «писулю»: «Взял он [Дудкин] его [Степку] с собою, пред собой усадил, из чемоданишка вынул оборванную писулю; и писулю Степке прочел: “Ваши политические убеждения мне ясны как на ладони”»... [104]. В мемуарах — Эллиса выпустили; но такие докучали потом; и слезкой, и обысками; раз чуть не сцапали **ящик**: с нелегальной литературой, которую поставили к нему на хранение; Эллису пришлось в голову сесть на ящик; про ящик забыли...» [65].

2) трактир:

В трактире происходит значимая встреча Дудкина с Липпанченко, в ходе которой Дудкин получает задание отнести бомбу к Николаю Аполлоновичу и вместе с этим передать ему некое письмо. Обстановка грязного и бедного трактира нарисована Белым в мельчайших подробностях: здесь и подробное описание внутреннего убранства, и колоритная речь пьяных посетителей — извозчиков и прочего мелкого люда, здесь же упоминается и такая деталь как модная в то время музыкальная пьеса «Сон негра»:

— «А к соседнему столику привалило толстое пузо; и с соседнего столика поднялось пузо навстречу...»

— «Быкбойцу Анофриеву!..»

— «Почтение!»

— «Быкбойцу городских боен... Присаживайтесь...»

- «Половой!..»
- «Ну, как у вас?..»
- «Половой: поставь-ка “Сон Негра”...» [43].

И затем, когда Дудкин вспоминает эту встречу с Липпанченко, трактирчик вновь вызывает у него ассоциацию с гремящей бубнами музыкальной машиной: «...там, за столиком, они тянули коньяк; иногда под бубен машины ему говорила особа...» [275].

В примечаниях к роману «Петербург» в «Литературных памятниках» (СПб., 2004) так комментируется этот эпизод: «“Сон Негра” — модная в те годы музыкальная пьеса, упоминаемая в мемуарах Андрея Белого “Начало века”<...>; написана, вероятно, на текст стихотворения А.Н. Майкова “Сон негра (Из Лонгфелло)” (“Измучен зноем и трудом...”, 1859) — перевод “The Slave’s Dream” Г. Лонгфелло...»¹ [649]. Показательно, что именно к воспоминаниям об Эллисе и отсылают читателей комментаторы: трижды Белый, рассказывая об Эллисе, упоминает о «трактироподобном ресторанчике», и дважды описание его сопровождается упоминанием музыкальной пьесы «Сон негра» (отметим, что больше нигде в воспоминаниях она не встречается): 1) «Обедал Лев в трактироподобном ресторанчике для лавочников, под машиной, бабацавшей бубнами **“Сон негра”**...» [63]; 2) «Нилендер урегулировал питание Эллиса отнятием у него гонорарика и покупкой на него абонемент на обеды в трактире с машиной, ревущей **“Сон негра”**»; с тех пор Эллис стал полнеть и белеть (до этого ходил зеленый); **машина бацала бубнами**; желудок же — поправлялся...» [70].

3) Дачный домик Липпанченко:

В доме Липпанченко происходит описанная нами ранее сцена с дюшесами. На любовь Эллиса к дюшесам Андрей Белый указывает несколько раз в разных местах мемуаров. В том числе он пишет: «Все делало его в миг преданья огню и мечу тех салонов, куда зазывали его **пышнотелые, сорокалетние дамы**: себя предать огню и мечу; Христоворова, Рахманинова. Тамбурер, Муромцева, Кистьяковская — слушали; и — угощали дюшесами...» [58].

В той же сцене между Дудкиным и Зоей Флейш замечается: «Зоя Захаровна Флейш, потирая **пухлые пальцы**... Зое Захаровне казалось **лет сорок**; Зоя Захаровна была большеголовой брюнеткой; эмалированы были ее **крепкие щеки**; со щек сыпалась пудра» [267]. В результате, прослеживается явная общность мотивов между эпизодом из романа «Петербург» и мемуарами А. Белого.

Таким образом, все предложенные параллели свидетельствуют о том, что мы можем воспринимать Эллиса, конечно, не прототипом

¹ Гречишкин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. В. Примечания... С. 649.

Александра Ивановича Дудкина, но личностью, чьими чертами в значительной степени наделил Андрей Белый «петербургского» террориста.

С одной стороны, в основе наблюдаемых переключек, как нам кажется, лежит традиционная для русского символизма тяга к житнетворчеству и мифотворчеству, наиболее последовательным образом воплотившаяся в деятельности «аргонавтов», и Андрея Белого и Эллиса в первую очередь. Жизнестроительный метод требовал от них самоопределения и незамедлительного и живейшего отклика на те события, которые происходили с Россией в эпоху революции 1905 года. Эллис, существовавший в это время на грани игры в революционера и действующего революционера, все-таки остался теоретиком символизма и житнетворцем¹. Воспроизводя некоторые его черты в образе Александра Ивановича Дудкина и соединяя их с чертами реальных террористов-«практиков» того времени (Григория Гершуни и Бориса Савенкова), Андрей Белый, моделирует соответствующий его концепции образ «героя» времени, смотря на судьбы страны в очень широкой, символически-иносказательной перспективе, с привлечением категорий и сопоставлений огромного масштаба.

С другой стороны, складывается впечатление, что та часть образа Эллиса, которая отразилась в «Петербурге» и подверглась частично заострению и усилению, послужила своеобразным протекстом для «эллисовского текста» в мемуарной трилогии. Белый мифологизирует и шаржирует образ Эллиса по средствам часто используемого им приема литературного «двойничества». А. В. Лавров пишет по этому поводу: «В творческом арсенале Белого предостаточно подобных “двойников”, которыми можно было бы восполнить характеристики соответствующих им подлинных исторических лиц: «Мережкович и Шиповников из “Симфонии (2-й драматической)” (1901) вписались бы в мемуарные образы Мережковского и Розанова, Жеоржий Нулков из “Кубка метелей” (1907) дополнительно проиллюстрировал бы рассказ Белого о неприятии им “мистического анархизма” Г. Чулкова, Нелли из “Записок чудака” (1919) прибавила бы красок к портрету А. Тургеневой, и т.д.»². Продолжив этот ряд, осмелимся предположить, что Александр Иванович Дудкин из «Петербурга» отчасти определил направление описания личности Эллиса и создания «эллисовского мифа» в мемуарах А. Белого.

¹ О житнетворчестве Эллиса см.: Поляков Федор. Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // *Lebenskunst — Kunstleben. Житнетворчество в русской культуре XVIII-XX вв.* / Hgs. von Schamma Schahabadat. München, 1998. С. 125-139.

² Лавров А.В. Мемуарная трилогия ... С. 8.

Екатерина ЗЕЛЕНКОВА

С. БОБРОВ О ПАСТЕРНАКЕ:
НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ
«КАЗНАЧЕЙ ПОСЛЕДНЕЙ ПЛАНЕТЫ»

В архиве Сергея Павловича Боброва, поэта, прозаика, переводчика, стиховеда, основателя футуристического объединения «Центрифуга», хранится большое количество материалов, представляющих несомненную ценность для истории литературы. Это стихотворения, исследования, воспоминания самого Боброва, а также сочинения и письма его друзей и коллег, например, в архиве сохранились статьи Пастернака об Асееве и Маяковском, фрагменты переписки участников «Центрифуги», стихи Асеева, Пастернака, Аксенова и др. К таким материалам относится и статья Сергея Боброва «Казначей последней планеты»¹, посвященная анализу второй опубликованной книги стихов Бориса Пастернака «Поверх барьеров». Боброва и Пастернака связывала не только многолетняя дружба. Асеев, Бобров и Пастернак входили в символистское поэтическое объединение «Лирика», из состава которого вышли (достаточно скандальным образом) и образовали футуристическую группу «Центрифуга», просуществовавшую около четырех лет. Основным идеологом и теоретиком группы являлся именно Бобров, под руководством которого вышли два сборника «Центрифуги» и собраны материалы для третьего сборника, публикация которого так и не состоялась.

Статья Сергея Боброва названа по первой строке вошедшего в сборник «Поверх барьеров» (1916) стихотворения Бориса Пастернака «Как казначей последней из планет...», впервые опубликованного в 1915 г. в футуристическом сборнике «Взл». Следует отметить, что уже в середине 1914 года в творческих взаимоотношениях Боброва и Пастернака наблюдается значительное расхождение. В условиях борьбы за «истинный» футуризм, в которую активно вмешалась «Центрифуга», выпустив свой «Руконог», основным отличием которого была острая полемическая направленность в отношении «Первого журнала русских футуристов», Пастернак резко критикует стратегию Боброва, тяготея групповой направленностью, о чем свидетельствует его переписка с последним². Пастернак признает Маяковского первым и

¹ РГАЛИ ф. 2554 оп. 2 ед. хр. 103

² См., напр., письмо Боброву от 6 и 14 июля 1914г (Пастернак Б.Л. Полное

истинным футуристом, что противоречит мнению Боброва, который называл таковым покончившего с собой Ивана Игнатьева. Сразу после выхода «Руконога» и известной встречи, «сшибки»¹, издательств «Центрифуга» и «ПЖРФ» Пастернак, с середины 1914, сотрудничает вместе с Маяковским в различных кубофутуристических сборниках. В начале 1916 года Пастернак возобновляет свое общение с Бобровым, под маркой «Центрифуги» выпускает свой второй поэтический сборник «Поверх барьеров», пишет для «Второго сборника Центрифуги» теоретическую статью «Черный бокал», в которой высказывает свои соображения о футуризме и о возможности новизны в поэзии.

Статья Боброва была задумана в 1916 году, и первоначальный вариант был закончен уже к концу того же года (на автографе черновика стоит дата — 6 декабря 1916 г.). Статья предназначалась для третьего сборника «Центрифуги». Однако ввиду невыхода последнего осталась неопубликованной. Об этой работе Боброва знал Пастернак — в письме от 8 февраля 1917 года Пастернак пишет: «Много жду от 3-ей ЦФГи... Не обо мне ли статья твоя «Казначей последней планеты». Если да — глубоко тронут — спасибо, Сергей! Если даже и нет, спасибо за сочувствие к моему реченью»². Также в третьем сборнике «Центрифуги» Пастернак планировал поместить сказку о Карпе, две статьи — о Маяковском и об Асееве, а также стихотворение «Два посвящения», которое позже настоятельно хотел заменить на стихотворные фрагменты, которые отправил Боброву под названием «Наброски к фантазии «Поэма о ближнем»», сохранившиеся в архиве Боброва.

В 1921 году Бобров вновь возвращается к своей статье, дополняя и частично перерабатывая ее. Можно предположить, что поводом к переработке послужил готовящийся выход (в издательстве Гржебина) и безоговорочный успех третьей книги стихов Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь». В архиве Боброва хранится машинопись, датированная январем 1921 года. Наличие машинописи и характер включенных в нее дополнений может свидетельствовать о том, что Бобров готовил статью для публикации. Впрочем, в это время — 1921 год — издательство «Центрифуга» окончательно перестало существовать, а многочисленные попытки Боброва получить государственную поддержку издательства (в том числе планировалось издание Пушкина³)

собрание сочинений: в 11 т. М., 2005. Здесь и далее — ПСС с указанием тома и страницы: ПСС, 7, С.181, 186).

¹ Пастернак Б. Люди и положения // ПСС, 3, 332.

² ПСС, 7, С. 324. Еще раз упоминается в письме от 11 февраля 1917 (ПСС, 7, С.328).

³ В архиве Боброва сохранились прошение и телеграмма наркому

не увенчались успехом. Также, по предположению Л.Н. Флейшмана, если до 1921-1922 гг. Бобров, Асеев и Пастернак фигурировали в читательском сознании как центрифугисты, то после появления книги Пастернака ситуация стала резко меняться.¹ Очевидно, что одной из задач статьи как раз и являлось — напомнить читателю групповую принадлежность Б. Пастернака.

Вернемся к названию. К поэтическому образу поэта как казначея Пастернак обращался не раз, в частности, в письме к родителям от 7 февраля 1917 г., где излагается замысел статьи об искусстве как казенной палате, которая ведает ревизиями податного сословия человечества, Пастернак писал, что «чувства живые <...> которые каждый носит в себе <...> находятся на содержанье у человечества», которое облагается ревизиями в пользу искусства, и «чиновник» этой казенной палаты — казначей «рад / Душеизнурительной цифре затрат, / <...> На содержанье трагедий, царств и химер».² Этот образ Пастернака Бобровым воспринимается как центральный, делающий обе книги единым целым.

Следует отметить, что Пастернак очень дорожил мнением Боброва, о чем неоднократно писал. Пожалуй, одна из самых исчерпывающих характеристик подобного рода дана в выше цитировавшемся письме к родителям: «Вас может быть удивит (он ведь ходячая карикатура на самого себя), что мнением его я дорожу больше, чем чьим иным из мне известных, — ты понимаешь, папа, во всем, что касается специальных тонкостей и глубин нашего цеха; в оценке, — все — дилетанты перед ним. <...> Сергей Бобров с поразительной и неожиданной (по идеологии его) — меткостью выделял, превозносил, в вещах моих всегда то, что и лично для меня, в воспоминанье, связано было с — фактом так-то и так-то пережитого вдохновенья...».³ Этот фрагмент из письма дает представление о том, насколько значимой была оценка Боброва для Пастернака, и делает неопубликованную статью Боброва особенно интересной (тем более, что свидетельств о чтении ее Пастернаком — нет).

Хотя формально работа посвящена второму сборнику Пастернака, первая часть представляет собой анализ первой книги поэта — «Близнец в тучах». Бобров упоминает критические статьи, вышедшие

А.В.Луначарскому о разрешении выпустить книгу «Пушкину-Центрифуга» и ускорить рассмотрение сметы (от 29 января — 7 февраля 1919 г.) (ф. 2554 оп. 1 ед. хр. 94).

¹ История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. М., 2006. С. 543.

² ПСС, 1, С. 354.

³ ПСС, 7, С. 321-322.

на эту книгу, в частности, статью Мариэтты Шагинян, имеющую разгромный характер, и написанную, по мнению того же Боброва, под влиянием бывших соратников по «Лирике».¹ При этом автор не стесняется в выражениях: «... писанная умница Мариэтта Шагинян на каком-то ростовском заборе с высоты своего забора...» (Л. 9)². Особенно Боброва оскорбляет сравнение Пастернака с Шершеневичем, история письменных взаимоотношений с которым заслуживает отдельного обсуждения (ведь именно он, фактически, стал адресатом критики в «Руконоге»³, и именно он спровоцировал критику «Лирики» и всех ее изданий на страницах «ПЖРФ»⁴). В целом же, Бобров заявляет, что «книжку проглядели» (Ibid.), а виной этому — символистские «смирение и богопочитание», распространившиеся с «молниеносной быстрью» (Ibid.). Именно повсеместное распространение и многократное воспроизведение одного и того же, по мнению Боброва, и стали причиной того, что «неожиданность» книги Пастернака никто не оценил по достоинству. И это при том, отмечает Бобров, что «Близнеца в тучах» отличает «сравнительно простой ритм и сравнительно простой словарь» (Ibid.), ставящие, однако, читателя «в недоуменную позу — своей фразеологией, метафорическим стилем, необычными ассоциациями, сравнениями, где большую роль играла противоположность, а не сходство и той особенной хваткой, которая <...> объявила окрестность живописными средствами автора» (Ibid.).

На протяжении всей статьи Бобров выстраивает некий ряд преемственности, в который вписывает Пастернака, постоянно сравнивая художественный метод последнего то с символистами, то с футуриста-

¹ «Вышла первая книжечка Бори, Мариэтта Шагинян встретила ее отборной руганью. Это нам мстили через ее голову оставленные друзья» (Бобров С. О Б.Л. Пастернаке // ПСС, 11, С. 67). Следует отметить, что эта рецензия на книгу стихов Пастернака появилась лишь спустя полгода после выхода самой книги.

² Здесь и далее статья С. Боброва «Казначей последней планеты» цитируется по машинописи 1921 г. с указанием листа в единице хранения.

³ Пастернак Б. Охранная грамота // ПСС, 3, 215.

⁴ По поводу критики «Лирики» Б. Лившиц вспоминает, что это не входило в изначальный замысел ПЖРФ, а было спровоцировано Шершеневичем, наблюдавшим за делом библиографии и критики: «Что произошло вслед за тем в Москве, каким образом удалось «мезонинцам» сблизиться с Маяковским и Бурлюком, чем руководствовался «отец российского футуризма», доверяя одному из «табуна молодых людей без определенных занятий» переиздание «Дохлой Луны» и наблюдение за выпуском «Первого журнала русских футуристов», — не знаю» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 459)..

ми и имажинистами. Что же касается первой книги стихов, то Бобров постоянно подчеркивает, как далек этот сборник от символистской «Лирики», в издательстве которой вышел. И это притом, что в воспоминаниях 1960-х гг. Бобров признавался: «В начале мы были все уверены, что мы символисты. Так Асеев и писал о Боре. А Боря сам писал о символизме и бессмертии, я же воспевал символизм как что-то вроде открытия нового мира».¹ В 20-е же годы Бобров уверен: «... у него (Пастернака. — Е.З.) был вкус к большому и высокому... правда, его высокое не превращалось в высокопоставленное, как у современников-символистов» (Л. 10). Что же касается имажинизма, то, именуя приверженцев данного направления не иначе, как «безродные сластолюбцы» (Ibid.) (опять, очевидно, адресуя высказывание Шершеневичу), Бобров возводит всю метафорику имажинизма к пастернаковскому «Близнецу в тучах». Несколько раз Бобров подчеркивает, что поэтические учителя Пастернака — И. Коневской и И. Анненский, которые «создали Пастернака первой книги» (Л. 13), а также «чуть ... наметился Гейне, легче, еще незаметнее влияние символистов (Белого, вероятно), стих в некоторой мере зависел от Фета (Вл. Соловьева), и немного Лермонтова отражалось на взбаламученной этой глади» (Ibid.).

Критически рассматривая первую книгу стихов Пастернака, Бобров большое внимание уделяет заглавному образу человека, «нового Адама» (Л. 10), «голового живого троглодита» (Л. 11), который явился в мир, чья «адская привередливость и ужасающая конкретность давили на соседа символиста» (Л. 10). Бобров подчеркивает, что Пастернак также видит мир в символах: «Глушь расклеенного только что символотекой мира лезла в очи страшным виденьем» (Л. 11), однако это видение, которому «анакреонтический лад ... дик и несвойственен» (Ibid.). Говоря о художественном мире поэзии Пастернака, Бобров использует термин «лирический простор», представляющийся в стихах Пастернака «страшным» (Ibid.), ведь поэт, по мнению Боброва, «оперирует душевными конкретностями» и констатирует «хаос мира» (Ibid.). Отсюда основные черты книги — «большая откровенность и стремительная выразительность» (Л. 12).

«Лирический простор», лиризм вообще — наиболее ценные для Боброва категории, о которых он рассуждает в своей книге «Лирическая тема», вышедшей в 1914 году. «Лирический простор», в терминологии автора, — особое пространство, создающееся между поэтом и читателем. Бобров выстраивает своеобразную лестницу от поэта через стихотворение к читателю. В книге также говорится, что категория лиричности способствует переходу от «хаотического

¹ Бобров С. О Б. Л. Пастернаке // ПСС, 11, С. 63-70.

содержания, данного в переживании»¹ к «внешнему для поэта его оформлению» (Ibid.). Именно лиричность, лирика — «единственный пафос, которым живет и которым творится поэзия».²

Еще два важных для Боброва-теоретика термина — «лирическое движение» и «лирическое возвращение» — также упоминаются в связи с первой книгой стихов Пастернака. «Лирическое движение» — связь и переход из одного в другое — эпитета, метафоры и образа — развитие и движение образа — осуществляется уже в «Близнеце...» (Л. 11). Бобров пишет: «...совершилось освобождение разутого Адама. Он выбежал... как бешенный... в опустошенное пространство мира» (Л. 12). В этом движении, раскрытии образа, по мнению Боброва, и есть залог перехода к следующей книге — «Поверх барьеров»: «мир оглянулся на своего детеныша» (Л. 13). И вместе с новым методом (обращение к футуризму, под влиянием Хлебникова написанное для «Руконога» стихотворение «Об Иване Великом», теоретическое обоснование футуризма и задачи поэта как «солдата абсолютной истории», как «упаковщика», «укладчика с особым душевным складом»³) — «стих Пастернака развивается в крепчайшую выразительность», появляется «общий всем футуристам экспрессионистский метод описания» (Л. 14). Однако от футуристов, по мнению Боброва, Пастернака отличали не только практическое отсутствие «формального пафоса» (как у Крученых и Коневского, оказавшихся «недоразумением» из-за «полной ненужности ничем не нагруженного аппарата, эффектно работающего на холостом ходу» (Ibid.)), поэт также лишен «арлекиниады» (Ibid.) (которую Бобров приписал Маяковскому, не смотря на возражения Пастернака⁴). Вообще же, что касается Маяковского, то, по мнению Боброва, «от Маяковского до Пастернака еще неблизкий путь» (Л. 18). Ведь для Пастернака характерно «синтетическое восприятие, которое «... является таким лишь в методе, а не в результатах, — разлагаясь в поэме процессуально, оно является типичным описанием. Ряд механических приемов скручивает эту образную метелицу в поэму... грубыми и нарочито жесткими системами повторений» (Ibid.). Так Бобров выходит еще к одному термину — «лирическое возвращение», т.е. постоянное движение слов и эпитетов «по всему пространству стихотворения — которое есть... его лирическая жизнь»⁵. Такое движение, по мнению Боброва, присутствует не толь-

¹ Бобров С. Лирическая тема. СПб, 1914. С. 6.

² Ibid. С. 8.

³ ПСС, 5, С. 16.

⁴ См., напр., письмо Боброву от 26 ноября 1916 г. (ПСС, 7, С. 284-285).

⁵ Бобров С. Лирическая тема. СПб, 1914. С. 21.

ко в отдельном стихотворении, но и в творчестве поэта, мировой поэзии в целом. Более четко эта мысль высказана Бобровым в статье под названием «Чужой голос», в которой автор размышляет о сущности поэзии и о возможности нового в поэзии. Повторяя тезисы своей работы «Лирическая тема», Бобров писал: «Поэзия базируется истинно на лирическом повторении. Поэтому она требует оригинальности. Повторяя чужое, мы ссылаемся на чужие лирические построения. <...> Поэзия есть вечное строение. — Невозможна эволюция формы. Нельзя говорить о какой-либо перемене содержания, — ценность его ничтожна... <...> Но лирические движения известной поэзии (известной — может быть русской, может быть, вселенской) идут далее и далее. Их завоевания бесконечны. Некоторые точки парабол Вольтера, Державина, Жуковского, Батюшкова, Байрона, Шекспира — дали Пушкина; некоторые точки Пушкина, Языкова, Баратынского, Ломоносова, Державина — дали Тютчева; некоторые точки Тютчева, Пушкина, Метерлинка, Вл. Соловьева, Фета — дали Блока. Так до бесконечности. Тут нелепо говорить о воле поэта. Он сын такого-то — и ведет свою родовую линию».¹ Бобров отмечает «бесконечные, очень сложные повторения Пастернака», говорит о преемственности поэзии второй книги по отношению к тому же Коневскому, Анненскому, Гейне и Стринбергу (Л. 14). Эти мысли почти через два года повторит Б. Пастернак в статье «Черный бокал», специально им подготовленной для второго сборника «Центрифуги»: он именуется футуристов бакалаврами первого выпуска школы символистов, научившимся у старших «упаковывать» переполненный земной шар в компактные спрессованные образы.²

Подобное повторение-развитие, по мнению Боброва, происходит с образом «близнеца», «вырывающегося в мир кричать и метаться за человечество» (Ibid.). Усиливается также тенденция к «полному и очевидному закреплению переживания», наметившаяся в первой книге, а подчеркнутая музыкальность речи («что-то от музыкальных живописаний»), «смесь внутренних рифм и повторений, метающихся со своими определениями от одного объекта к другому» создают особое «единое» настроение «поэта-читателя» (Ibid.).

Еще одна черта поэтического языка Пастернака, отмеченная Бобровым, — антиномичность тона и темы, образного способа выражения и «наиразговорнейшего» языка (Л. 15). Однако в этом, по мысли Боброва, заключается и слабость второй книги стихов поэта, так как из-за указанного несоответствия «здравомыслие автора ка-

¹ Бобров С. Чужой голос // Развороченные черепа. СПб, 1913. С. 5-6.

² Пастернак Б. Черный бокал // ПСС, 5, С. 12.

жется другой раз несколько натянутым, поскольку его существование нуждается <...> в сложной системе доказательств» (Л. 16).

Завершая свой обзор, Бобров упоминает и о третьей книге стихов Пастернака, находящейся в печати: «... в этой книге автор вырос, разросся, возмужал, — стих его стал тоньше, гармоничней, мир в его изложении — ближе, роднее, мягче» (Л. 18). И это, по мнению Боброва, и есть новая поэзия, обещание которой дал Пастернак в 1915 году (и вся «Центрифуга»). Новое искусство, заявляет автор, пойдет не по линии мещанской драмы, «а по пути живого человека, оживающего в живом мире» (Л. 19).

Итак, эта сравнительно небольшая, 11 машинописных листов, статья, дает достаточное представление о взгляде Боброва на поэзию Пастернака. Более того, на материале двух поэтических сборников Пастернака Бобров развил собственные теоретические положения о лирической теме и лирическом возвращении, на котором базируется поэзия. Очевидны и прагматические цели статьи — успех третьего сборника Пастернака, невозможность продолжения работы «Центрифуги» вынудили Боброва напомнить общественности, что Пастернак — часть футуристической «Центрифуги», а его творчество — реализация идей самого Боброва.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Бобров С. Лирическая тема. СПб., 1914.
- Бобров С. О Б.Л. Пастернаке // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. XI. С. 63-70.
- Бобров С. Чужой голос // Развороченные черепа. СПб., 1913. С. 5-8.
- Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л., 1989.
- Пастернак Б. Люди и положения // Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. III. С. 295-345.
- Пастернак Б. Охранная грамота // Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. III. С. 148-238.
- Пастернак Б. Черный бокал // Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005. Т. V. С. 12-16.
- Пастернак Б. Письма 1905-1926 // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово, 2005.
- Флейшман Л. История «Центрифуги» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 521–543.

Кирилл ЗУБКОВ

ПОВЕСТЬ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЮФЯК»
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОГРАММА «МОЛОДОЙ РЕДАКЦИИ»
«МОСКВИТЯНИНА»¹

Бесспорно, литературная программа «молодой редакции» «Москвитянина» во многом создавалась с опорой на комедию А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся!», опубликованную в журнале еще до того, как сложившийся вокруг драматурга «москвитянинский» кружок заявил о себе. В напечатанных в погодинском журнале статьях Ап. Григорьева комедия прямо именовалась наиболее значимым жанром в современной русской литературе:

«Жадно раскрываем мы каждую новую русскую драму, и еще более каждую новую русскую комедию, с надеждою найти в ней разработанным какой-либо новый пласт богатого содержания, представляемого многообразным русским бытом, тронутою какою-либо новую пружину»².

Такая высокая оценка жанра комедии связана с впечатлением от первой пьесы Островского. Однако уже в 1851 г., к моменту окончательного формирования «молодой редакции», ее члены отказались от такого превознесения жанра комедии. Так, анонимный рецензент утверждал, что причиной первенства комедии является относительная простота художественной задачи, предполагающей дистанцирование автора от героев:

¹ Уже после завершения работы над этой статьей нам стала доступна работа: Тимашова О. В. Рецензия А. Н. Островского на повесть «Тюфяк» А. Ф. Писемского в контексте критики «Москвитянина» // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре : статьи, публикации, воспоминания, материалы / редкол.: В.В. Прозоров (отв. ред.) [и др.]. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2010. Многие положения, выдвинутые исследовательницей, значимы для нашей темы, однако учесть их в статье оказалось невозможно по техническим причинам.

² [Григорьев А. А.] Причуды. Комедия П. Н. Менщикова. (Современник, 1850, № VIII) // Москвитянин. 1850. № 17. Отд. IV. С. 21. Об авторстве статьи см.: Лакшин В. Я. О некоторых ошибках в изучении А. Н. Островского // Вопросы литературы. 1958. № 6. С. 218–225.

«первый выход к естественности и искренности был сделан комедией и вообще произведениями, написанными в сатирическом роде. Появились на этом поле такие представления, в которых свежесть потребленного на них материала бросилась всем в глаза, в которых нельзя было не узнать такого, что действительно случается и в обществе, и в душе человека. — Всем стала ясна правда, бывшая в таких созданиях»¹.

Однако теперь, по мнению критика, целью русских писателей становится существенно более сложный эффект сочувствия автора героям:

«во многих даже очень порядочных повестях и романах заметно какое-то умышленное избежание таких сцен, в которых особенно нужна искренность и свежесть того душевного запаса, какому бы следовало потратиться на них»².

Причина этого изменения позиции журнала, по всей видимости, состоит в появлении произведения, реализующего принципы «молодой редакции» и не являющегося комедией. Речь идет о повести А. Ф. Писемского «Тюфяк» (1850), напечатанной в «Москвитянине» и доставленной в редакцию Островским³.

«Тюфяк», действительно, напрашивается на сопоставление с первой комедией Островского. В повести Писемского, видимо, есть прямая цитата из Островского. Провинциальная помещица и сплетница Перепетуя Петровна обращается к образованной племяннице: «как ты похорошела, пополнела» (306)⁴, что почти точно повторя-

¹ Отечественные записки. 1851 год, № 2-й // Москвитянин. 1851. № 6. С. 295. По предположению Н. П. Кашина, автором статьи был Е. Н. Эдельсон. См.: Кашин Н. П. А. Н. Островский — сотрудник «Москвитянина» // Труды Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина. Сб. IV. А. С. Пушкин. А. Н. Островский. Западники и славянофилы. Новые материалы, письма и статьи / под ред. Н. Л. Мещерякова. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1939. С. 65–68. Представление о комедии как ведущем жанре к этому моменту уходит и из статей Ап. Григорьева, так что изменения в позиции «Москвитянина» нельзя объяснить разницей между воззрениями критиков.

² Москвитянин. 1851. № 6. С. 295.

³ См. письмо А. Ф. Писемского к А. Н. Островскому от 21 апреля 1850 г. (Писемский А. Ф. Письма. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1936. С. 27) и недатированное письмо А. Н. Островского к М. П. Погодину (Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М.: Искусство, 1979. С. 22). Об оценке Островским «Тюфяка» см. ниже.

⁴ Здесь и далее цитаты из повести Писемского даются с указанием страницы в скобках по изданию: Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М.: Правда, 1959.

ет обращение свахи к полубразованной Олимпиаде Самсоновне у Островского: «Что это ты словно потолстела, милая?»; «Что это ты, как будто похорошела, припухла»¹.

Между текстами есть и намного более значимые параллели. Повествование в повести строится с активным использованием драматических приемов. Даже глубокие чувства и переживания героев никак не передаются повествователем, а лишь следуют из диалогов и коротких комментариев к ним, напоминающих ремарки. Например, разговор при случайной встрече давно расставшихся влюбленных передается так:

— Я не могу еще опомниться, — начал он, — я так неожиданно вас увидел, так поражен был...

— Мы года четыре с вами не видались, — перебила Лизавета Васильевна.

Бахтиаров несколько смешался.

— Ваш супруг здесь? — спросил он.

— Он остался дома... я с братом.

— Боже мой! Как я вас давно не видал... — начал было Бахтиаров прежним тоном.

Лизавета Васильевна прежде времени отошла делать соло.

— Вы несправедливы ко мне, — продолжал он, одушевляясь, — мало того, вы были жестоки ко мне!..

— Поль, поддержи мой веер, — сказала Лизавета Васильевна, обращаясь к Павлу

— Это ваш брат?

— Да...

И она снова отошла (340–341).

С использованием заимствованных из драмы приемов излагается предыстория многих событий. Так, о причине бедности семейства Кураевых читатель узнает из, казалось бы, случайного разговора во время помолвки главного героя:

— Это слуга моего отца, — сказал Кураев, обращаясь к Павлу, — и по сию пору большой охотник до всех церемоний. Батюшка жил баринном.

— Блаженной памяти Андрей Михайлыч, — отвечал старик, — изволили меня любить и имели всегда большие празднества: нас по трое за каретой ездило.

— Довольно. Подавай, — проговорил Владимир Андреич (371).

¹Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Искусство, 1973. С. 97, 140.

Благодаря такой «драматизации» повествования в повести звучит голос героев, а не повествователя. Аналогичный эффект производят и другие повествовательные средства, у современников ассоциировавшиеся с драматургией. С. П. Шевырев вскоре после публикации «Тюфяка» советовал русским комедиографам:

«Интрига не наше слово и не наше дело: у нас нет довольно хладнокровия, чтобы вести ее. Скорее могла бы образоваться у нас комедия сплетни: мы быстры, мы горячи на слово, и чрезвычайно как ему легковёрны. Страсти наши разыгрываются в словах, а не в делах»¹.

Именно по этому пути пошел Писемский в своей похожей на комедию повести. Общество в «Тюфяке» изображается не через описания от лица всезнающего повествователя, а за счет ощутимого присутствия в повествовании мнения самого общества — неотделимого от этого общества звучания слухов, «общего хора, поющего с чужого голоса»². Сведения о героях читатель получает в соответствии с тем, «как повествует предание» (317). Именно со слов многочисленных второстепенных персонажей можно получить представление об изображенном в повести обществе, причем их точка зрения значима для построения произведения в целом: «Тюфяк» открывается и завершается диалогами провинциальных кумушек Перепетуи Петровны и Феоктисты Саввишны. Несовместимость русской провинции и высокой культуры подчеркивается сближением имени одной из этих героинь со сложными заимствованиями и кальками: «Феоктиста Саввишна, тождественная своею наружностью и весом тела Перепетуге Петровне» (296; курсив А. Ф. Писемского); «Феоктиста Савишна, мучимая меломанией» (330). При этом о смерти главного героя впервые объявляется устами Перепетуи Петровны, которая, в свою очередь, приводит слова лакея: «Павел Васильич приказал долго жить, третьего дня изволили скончаться» (471) — атмосфера слухов особенно сгущается.

Проблемы литературности, поднимаемые в повести, были замечены уже в похвальной рецензии Островского, писавшего о главном герое «Тюфяка»:

«Люди, не умевшие по отсутствию художественного такта или не имевшие случай вследствие дурного воспитания

¹ Шевырев С. П. Теория смешного, с применением к русской комедии // Москвитянин. 1851. № 1. С. 107.

² Писарев Д. И. Стоячая вода // Писарев Д. И. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 162.

выделать для жизни себя, свой характер, наружность, — похожи на так называемых «поэтов в душе», которые мечтают и чувствуют весьма поэтично, но написать не умеют двух строк, потому что не приобрели техники»¹.

Для рассказа о героях подчеркнута неэстетичных, неспособных придать подобие художественной оформленности своим поступкам и действиям литературная форма не подходит; их жизнь не укладывается в рамки литературного мышления. Ощущение противостояния повести «правильной» литературе усиливается благодаря прямым комментариям повествователя:

«Не удивляйтесь, светский читатель, последним чувствованиям моего героя. Вы образовывались совершенно под другими условиями, вы, может быть, подобно Онегину, выйдя из-под ферулы вертлявого, но с прекрасными манерами француза, еще с семнадцати лет, вероятно, сделались принадлежностью света и балов» (333).

Светский читатель, неспособный понять провинциального героя, связан с высокой литературой, воплощением которой оказывается Евгений Онегин² Правильная, литературная форма повествования у Писемского отвергается — вместо литературных формулировок, которыми повествователь владеет, но почти не пользуется (за исключением обращения к «светским» темам), задействована стилистическая манера молвы. Принципиальный отказ от литературности («Писемский объективно оказывается против онегинского типа и всего, что с ним связано»³) может быть расценен не только как следствие «житейской опытности»⁴ писателя, но и как попытка в определенной степени обновить русскую повесть, выступив против светских элементов в ней — недаром литературное начало отрицается в первую очередь не на идеологическом, а на стилистическом уровне.

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 10. М.: Искусство, 1978. С. 19–20.

² В журнальной редакции присутствовали и другие сопоставления героев с образами высокой литературы. См. о первой редакции повести: Малкин В. А. Мотивы гуманизма в раннем творчестве А. Ф. Писемского // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978. С. 83.

³ Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во Московского университета, 1988. С. 132.

⁴ Там же. С. 133.

Неоднократно описанное исследователями разрушение в повести высокого разочарованного героя, спародированного в образе губернского льва Бахтиярова, сопровождается иронически сниженной отсылкой к «Евгению Онегину»: «Бахтияров по слуху узнал философские системы, понял дух римской истории, выучил несколько монологов Фауста; но, наконец, ему страшно надоели и туманная Германия, и бурша, и кнастер, и медхен» (446). Разоблачение высоких претензий этого персонажа явно связано с принципиальным отказом от «онегинского» героя. Показательно, что постоянно описываемый как «личность, столь опасная для местных супругов» (444) Бахтияров не может соблазнить легкомысленную Юлию — источником скандала становится сплетня, а не реальная измена.

Наконец, из разговоров невежественных героинь взято вызывающе нелитературное заглавие повести (298, 303). Эффект отрицания литературности был столь силен, что даже заставил ошибиться такого опытного критика, как Дружинин, который был уверен, что само слово «тюфяк» до прочтения повести непонятно: «Тюфяками, как узнал я из повести, называются люди очень робкие, нескладные и чуждые общества»¹. Между тем, практически в том же значении слово «тюфяк» употреблено в «Мертвых душах»: «Но вдруг на место прежнего тюфяка был прислан новый начальник, человек военный, строгий, враг взяточников и всего, что зовется неправдой»². Автор предстает первооткрывателем принципиально не освоенных и не поддающихся освоению в правильной литературной форме явлений действительности.

Полная неприменимость литературного языка к описанной действительности особенно ярко проявляется в финале повести. Назвав оскорбившего ее Павла «Подлый и низкий человек!» (457), Юлия права, однако само это выражение выглядит совершенно неуместно, если учесть, что применено оно к человеку, в присутствии жены обсуждающему с лакеем, как жены портят жизнь мужьям. Относительно изысканное оскорбление не соответствует ситуации, которую можно описать только слогом Перепетуи Петровны — она «пред лицом девок ругательски ругала их молодую барыню» (404). Неслучайно такая «литературная» мотивировка событий, как вмешательство судьбы, оказывается откровенно пародийной: судьба воплощена «в образе Перепетуи Петровны» (388).

¹ Письмо иногороднего подписчика. Ноябрь 1852 // Дружинин А. В. Собр. соч.]: В 7 т.] Т. 6. СПб., 1865. С. 405–406.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.]: В 14 т.] Т. 6. [М.; Л.:] Изд-во АН СССР, 1951. С. 232.

При этом повествование не превращается в статичную сводку сведений об уездных сплетнях. Именно слухи в «Тюфяке» оказываются движущей силой сюжета. Приведем несколько примеров. Главный герой повести Павел убеждается в неверности своей жены из-за болтовни прислуги и глупца Масурова (434, 436), со слов служанки его жена узнает о пьянстве, которому предается Павел (457). Все значимые события повести совершаются посредством сплетен, в результате действия свах, болтунов и др. Напротив, совершенно не связаны с событиями те герои и ситуации, которые поддаются описанию литературным языком. Очевидным примером является семейство Владимира Андреича, пользующееся большим авторитетом у всего города: «их изящная форма внушала невольное к ним уважение» (329). «Изящная форма» оказывается лишь прикрытием, а когда глава семейства заявляет, что сейчас на брак «не так уже смотрят, как прежде: тогда, бывало, невест и связанных венчали» (369), его слова очевидно вступают в контраст с готовностью во имя финансовых интересов отдать замуж свою дочь насильно. Даже действительно культурная сестра главного героя Лизавета Васильевна может достичь каких-либо результатов только выступив в роли свахи — а сватанье представляет собою у Писемского явление близкое к распространению фантастических слухов о женихе и его намерениях.

Даже прямое вторжение в повествование высших сил не может привести к реально меняющему уклад жизни событию: собравшись расстаться с женой,

«Павел несколько минут сидел на одном месте, потом встал, быстро вошел в комнату матери, которая сделалась его кабинетом, и взглянул на бритвенный ящик... Но в это время что-то стукнуло. Павел вздрогнул, обернулся, и глаза его остановились на иконе Божьей матери, перед которой так часто молилась его мать-старуха. Он бросился перед образом на колени. Выражение лица его умилилось, спасительные слезы полились из глаз» (438).

Участие божественных сил спасает героя от искушения совершить самоубийство, но никак не влияет на его дальнейшую деградацию: «литературные» формы повествования не могут описать значимое событие.

Интрига повести вообще лишена неожиданных происшествий. Особенно легко здесь сопоставить «Тюфяк» с типичными светскими повестями, такими как произведения В. А. Соллогуба. Как часто бывает у Соллогуба, у Писемского любовная интрига строится на совпадении: случайно переехавший в провинцию Павел Бешметев

встречает девушку, которую полюбил еще в Москве. Между тем, это совпадение нейтрализовано в повести и показано как неважное. Дело в том, что Павел только мечтает «сказать ей, как он ее давно любит» (376), но в реальности никто, кроме него и его сестры, об этом так никогда и не узнает. Острый сюжет, типичный для светской повести, игнорируется в «Тюфяке».

Если пытаться сформулировать основные требования, предъявляемые сотрудниками «молодой редакции» автору современной русской повести, связь их литературной программы с «Тюфяком» становится очевидной. Истоком всех бед современной русской литературы представители «молодой редакции» считали уродливое развитие человеческой личности, в первую очередь, личности автора и героя. Вопреки часто высказываемому мнению¹, само понятие личности определялось членами «молодой редакции» через литературные категории и являлось скорее эстетическим, чем идеологическим. Характеризуя тургеневский «Дневник лишнего человека», анонимный рецензент, представлявший «молодую редакцию» «Москвитянина», писал:

«мы уже познакомились с этим типом в Гамлете Щигровского уезда, и, сколько нам кажется, познакомились полнее и короче <...> там некоторая уродливость героя спасалась по крайней мере комическим направлением рассказа; здесь же, когда автор очевидно старается возбудить участие к своему герою, как-то тяжело и неприятно видеть, вместо живого лица, крайнее олицетворение современного недостатка, встречаемого во многих людях. — Все, что мы сказали до сих пор, относится не столько к Тургеневу, сколько вообще к не совсем художественному направлению — представлять в одном лице какую-нибудь черту, развитую до последней крайности»².

Уродливое развитие личности таким образом, является признаком «не совсем художественного направления» — необъективного отношения автора к герою. Характерными проявлениями такого отношения становятся в глазах сотрудников «молодой редакции» свет-

¹ См.: Виттакер Р. Последний русский романтик: Аполлон Григорьев (1822–1864 гг.) СПб.: Академический проект, 2000. С. 111–112; Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века // Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. С. 33.

² Отечественные записки в 1850 году. (Учено-литературный журнал, издаваемый А. Краевским) // Москвитянин. 1851. № 1. С. 137. Возможно, автором статьи был Е. Н. Эдельсон (см.: Кашин Н. П. Указ. соч. С. 65–68).

ская повесть и повесть натуральной школы, которые часто воспринимаются как тождественные явления:

Чтобы определить, в чем же, по мнению членов «молодой редакции», заключается суть этих жанров, обратимся к их описанию в статье Б. Н. Алмазова. В ней иронично описан некий условный персонаж х, который пишет «натуральные повести». Эти повести

«отличались легкостью слога и легкостью содержания. В них не было ни идеи, ни глубоко задуманных характеров, ни драматического движения, не было ничего целого и законченного. В них описывались самые известные и обыкновенные происшествия, приводились самые будничные, нехарактеристические разговоры, выводились давно всем известные и истертые во всех романах лица. И потому Петербургская публика находила, что повести х чрезвычайно натуральны, потому что в них нет ничего необыкновенного и резкого»¹.

Однако связью с «натуральной школой» не исчерпывается характеристика его произведений:

«Направление повестей х было сатирическое. Он в них беспощадно казнил людские пороки, воздвигал гонение на чувствительность и мечтательность, на дурную кухню, Москву, провинцию, неумение одеваться к лицу»².

Признаком чрезмерного развития личности является стремление автора построить неестественную интригу. И будничность, и обилие неожиданных событий осуждаются представителями «молодой редакции» как проявление авторского произвола — о некоей героине повести Алмазов сообщает:

«Она лезет на стену, хочет с отчаяния утопиться, сохнет и страдает, и, наконец, вдруг, ни с того, ни с сего, по щучьему

¹ Алмазов Б. Н. Сон по случаю одной комедии (Предупреждение) // Алмазов Б. Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М., 1892. С. 523. Разумеется, здесь и далее можно приводить и другие примеры из статей членов «молодой редакции». Статья Алмазова была первым опубликованным в «Москвитянине» развернутым описанием требований членов «молодой редакции», касающихся прозы.

² Там же. С. 524.

велению и по собственному желанию, с большим удовольствием, выходит замуж за того жениха, которого предлагали ей родители, — делается провинциальной барыней, солит грибы, варит варенье, спит по 20 часов, ест по 15 раз в сутки и толстеет самым безобразным манером. В заключение своей повести автор восклицает: «и мог до этого унизиться человек!» Автор удивляется превращению своей героини, между тем как он сам его нарочно сделал»¹.

«Тюфяк» стал именно тем произведением, которое можно было противопоставить и «натуральной», и «светской» повести, объявив о новом этапе литературной эволюции. В отличие от повести 1840-х гг., повествователь в ней отодвинут на второй план; выработанные романтической и светской повестью формы повествования воспринимаются как не адекватные реальной действительности. «Авторские» объяснения сведены к минимуму, тем самым, возникает эффект полной независимости происходящего от произвола создателя произведения. Аналогичным образом ослабляется личность героя: структура повествования такова, что сама точка зрения образованного человека теряется, растворяется в бесконечных провинциальных сплетнях.

Герои повести равны перед авторской иронией, механизм действия которой оказывается двояким. С одной стороны, «обыкновенность не превращается у Писемского в банальность, в набор общих мест. Обыденную и обыкновенную жизнь каждое лицо у Писемского «переживает по-своему», индивидуально»². С другой стороны, и это более важно, необычный, культурный главный герой повести кажется ничем не выделяющимся на общем фоне; его личность не поднята над уровнем общества. Случайные события, совпадения и другие элементы острой интриги оказываются совершенно незначительными.

Пытаясь сочетать ориентацию на драматичное повествование и отказ от «правильной» литературной нормы, писатель сделал основной единицей нарратива слухи, которые, как форма повествования, обладают в его произведении явным преимуществом над литературной нормой. Разумеется, речь не идет об идеализации носителей этих слухов или патриархального общества — скорее, Писемский пытался обновить и материал, и повествовательные приемы русской повести. При этом он

¹ Там же. С. 525.

² Урбан А. А. Из наблюдений над становлением реализма в творчестве А. Ф. Писемского // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. 1961. Т. 219. Вопросы истории русской литературы. С. 136.

ориентировался и на творчество Гоголя, где герой во многом является порождением воображения толпы¹, и на комедию Островского, которую Писемский не случайно называл «купеческие «Мертвые души»².

Этими особенностями поэтики повести Писемского и воспользовалась критика «молодой редакции». Первой попыткой «москвитянинской» трактовки стала рецензия Островского, где герой Писемского объявлялся противовесом романтическим и постромантическим персонажам — «поэтам в душе». Примером более развернутой трактовки повести Писемского в русле этих идей может служить статья Ап. Григорьева:

«Тюфяк» — самое прямое и художественное противодействие болезненному бреду писателей натуральной школы; герой романа, ... Немезида всех этих героев замкнутых углов с их не понятными никем и им самим не понятными стремлениями, ... только г. Писемский, может быть и даже вероятно с душевною болью, отнесся к этому герою как следует, комически³.

Таким образом, литературные установки «молодой редакции» и Писемского в начале его творчества очень близки; более того, во многом программа «молодой редакции» сформировалась под влиянием повести Писемского. Писемский-прозаик сыграл для критиков журнала роль, близкую к роли Островского-драматурга, хотя, разумеется, автор «Тюфяка» был для москвитянинов менее значителен по сравнению с автором «Своих людей...»: «Г. Писемскому дана новая манера в изображении действительности, но не дано сказать о ней никакого нового слова»⁴, — писал Ап. Григорьев, противопоставляя Писемского Островскому.

Однако повесть Писемского далеко не сводится к трактовке, данной «москвитянинцами». Павел Бешметев является не только парой

¹ См.: Журавлева А. И. А. Н. Островский-комедиограф. М.: Изд-во Московского университета, 1981. С. 53; Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989. С. 38–53.

² См. письмо к А. Н. Островскому от 7 апреля 1850 г.: Писемский А. Ф. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Правда, 1959. С. 567.

³ Григорьев А. А. Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев А. А. Литературная критика / Сост., вступ. ст. и прим. Б. Ф. Егорова. М.: Художественная литература, 1967. С. 72–73.

⁴ Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году // Григорьев А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. Т. 1 / под ред. В. Спиридонова, со ст. проф. С. А. Венгерова и прив.-доц. В. А. Григорьева. Пг., 1918. С. 139.

дией на персонажей натуральной школы. В кругу окружающих его провинциалов только главный герой повести обладает настоящим образованием и подлинным интеллектуальным развитием; однако именно он полностью лишен слова. Мало того, что Бешметев неспособен даже объясниться с женой, повествовательная структура лишает повествователя возможности передавать и комментировать мысли и чувства его героя:

«нет, я решительно не в состоянии проследить все то, что Павел перемечтал о своей невесте, о ее возвышенных чувствах, о взаимной любви, одним словом, о всех тех наслаждениях, которые представляет человеку любовь и которых, впрочем, мой герой еще хорошо не знал, но смутно предполагал» (376).

Если мысли и чувства все же передаются (это происходит очень редко), то только на достаточно примитивном уровне, к тому же, всегда подчеркивается, как тяжело герою их выразить:

«Что теперь мне делать? — думал он. — Буду стараться внушить ей любовь к себе: буду угождать малейшим ее желаниям, прихотям, даже капризам. Постараюсь ей объяснить самого себя». <...> Но герою моему не только не удалось вполне объясниться с женою, но даже заговорить об этом» (412).

Таким образом, возникает разительный контраст между предполагаемым богатым внутренним миром героя и полной неспособностью этого героя пользоваться словом. Этот контраст становится средством создания сложного подтекста, который не поддается окончательной трактовке. Полную закрытость Бешметева можно интерпретировать и как примету внутренней слабости современного образованного мечтателя (то есть в духе рецензии Островского), и как знак несовместимости образования вообще с русской действительностью (отчасти в духе некоторых ранних произведений Тургенева, таких как «Гамлет Щигровского уезда»).

Наконец, повесть можно читать и как историю об ответственности героев за слово: остро ощущающий значение слов Павел как раз из-за своего ума не может словами пользоваться, пока не деградирует окончательно; окружающие же его провинциалы постоянно грубо и резко нарушают нормы поведения, без спросу говоря о том, о чем говорить

не следует. Бесконечная болтовня провинциальных кумушек подчас вступает в достаточно странные отношения с реальностью. Так, когда Перепетуя Петровна ругает Павла за нежелание вступить за честь якобы соблазненной сестры, она восклицает: «бог вас накажет за ваши собственные поступки» (350). Перепетуя Петровна совершенно не права в своих подозрениях, однако ее слова парадоксальным образом сбываются: Павел будет подозревать свою жену в измене так же, как Перепетуя Петровна подозревает его сестру. Речь, естественно, не о мистическом предсказании, а о нелепом совпадении, превращающем жизнь Павла в гнусную комедию. Именно в молчании можно найти залог независимости от окружающего мира; напротив, слова приводят к запуску механизмов слухов и пересудов, благодаря чему начинает действовать некий аналог судьбы, которая действительно может быть воплощена «в образе Перепетуи Петровны» (388). В конечном счете, возможность речи соответствовать внутреннему миру ставится под сомнение. Проблема эта, однако, ставится не на универсальном уровне философских обобщений, а на уровне этической ответственности обычного человека за использование языка. Возникает вопрос, стоит ли в принципе передавать словами внутренний мир, если возможно воздержаться от его упоминаний.

Проблематика первой повести Писемского тесно связана с эстетическими вопросами, поставленными «молодой редакцией» «Москвитянина», однако повесть существенно более сложна и многоаспектна, чем общие рамки, заданные москвитянинской теорией.

ИПОСТАСИ ОБРАЗА ГЕРОИНИ В ЦИКЛЕ
«СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ»
И ИХ ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ¹

В настоящей статье мы постараемся раскрыть образ героини в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока, пользуясь термином «ипостась», опираясь на его определение в философском энциклопедическом словаре: «субстанция, <...> овеществление какого-либо свойства, понятия, вообще чего-либо абстрактного или просто идеи»². Или Большой академический словарь русского языка объясняет, что это «одна из форм, сторон проявления, воплощения и т.п. кого-, чего-либо»³. В настоящей статье нас в большей степени интересует именно последнее значение данного слова.

«Ипостаси» героини в стихотворениях А.Блока

Легко видеть, что уже в первой части цикла героиня стихотворений, воплощающая в себе идеальное Софийное начало и «Вечную Женственность», может иметь несколько лиц. Автор называет ее «Она» или «Ты» с большой буквы, и этот образ предстает и в образе «дочери блаженной стороны»⁴, сказочной царевны⁵, иногда — луны/месяца⁶,

¹ Данная работа была выполнена при поддержке Японо-Российского центра молодежных обменов (JREX Fellowship for Young Researchers).

² Философский энциклопедический словарь. М., 2003.

³ Большой академический словарь русского языка. М.; СПб., 2007. Т. 7. С. 356.

⁴ См. стихотворение «Ночью сумрачной и дикой...», Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1997. Т. 1. С. 72. Далее все тексты стихотворений приводятся из этого издания с указанием тома и страницы.

⁵ См. вступительное стихотворение цикла «Отдых напрасен. Дорога крута...». Другие примеры будут названы со связи с работой Н. Ю. Грякаловой. См. ниже.

⁶ См. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 19–22. Здесь назван ряд стихотворений, где героиня может быть истолкована как луна: «Отдых напрасен. Дорога крута...» (I, 47); «В бездействии младом, в передрагоценной лени...» (I, 64); «Прозрачные, неведомые тени...» (I, 66); «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» (I, 68); «Я долго ждал—ты вышла поздно...» (I, 82); «Станных и новых ищу на страницах...» (I, 102); «Днем вершу я дела суеты...» (I, 102).

души мира¹. Эта многоликость героини и является ее «ипостасями». Выявление всех образов героини в цикле — задача безмерная. В данной статье мы рассмотрим лишь основные и взаимосвязанные между собой примеры: Царевна, недоступная в терему или в чертоге; луна или месяц на вечернем фоне; влажный знак, или тот, что/кто пройдет временную смерть/зиму и ждет скорого возрождения, цветения².

Царевна, прообразом которой литературоведы В.Н.Орлов, Н.Ю.Грякалова (1991) считают «Царь-Девицу» Я.П.Полонского, появляется уже во вступительном стихотворении цикла «Отдых на прасен. Дорога крута...» и регулярно появляется в его последующих стихотворениях³. Важность центрального образа героини-луны уже рассматривала в своих работах Д.М.Магомедова (1997) на примере ряда стихотворений⁴. А воскресающую героиню можно увидеть в таких стихотворениях, как «Тихо вечерние тени...» и «Она росла за дальними горами...»⁵. Добавим, что довольно часто эти образы объединены общими чертами. В уже названной работе Д.М.Магомедовой отмечено, что «Царевна в терему», рассыпающая жемчуга, в связи со стихами А.А.Фета имеет «лунный» генезис⁶. Один из вариантов воскресающей героини, «влажный знак», тоже связан с лунным мифом о богине плодородия Деметре и ее дочери Персефоне⁷. К тому же и царевна, и луна иногда проявляют Софийные черты, т.е. соотносены с «чертогом» или дворцом, о котором говорится в стихотворении Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...», содер-

¹ См. «Душа молчит. В холодном небе...» (I, 51); «Сумерки, сумерки вешние...» (I, 72).

² См. «Тихо вечерние тени...» (I, 51); «Она росла за дальними горами...» (I, 65).

³ Грякалова Н. Ю. К генезису образности ранней лирики Блока (Я. Полонский и Вл. Соловьев) //Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1991. С. 49-63. В работе автор называет еще два стихотворения с мотивом «пребывания героини в терему»: «Ты горишь над высокой горою...» (I, 72); «Без Меня б твои сны улетали...» (I, 118). К ним можно добавить «Безмолвный призрак в терему...» (I, 128), где герой-«крab» находится в терему, храня «Ее ключи», один из атрибутов царевны. Также можно рассмотреть стихотворение «Молитву тайную твори...» (I, 63) в связи с этими примерами: в нем речь идет о проникновении героя в «Ее чертог» и постижении «Ее необычайного глаза», который, как отмечает Магомедова, тоже имеет связь с «Царь-девицей» Я. П. Полонского. См. Магомедова, С. 21.

⁴ См. выше.

⁵ См. выше.

⁶ Магомедова Д. М. Автографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 21.

⁷ Там же. С. 23.

жащем аллюзию на Книгу Премудрости Соломона¹. Таким образом, четко определить к какому типу относятся героини в стихах Блока, почти невозможно, поэтому лучше воспринимать все лики героини как единый образ, выступающий в разных ипостасях.

Несмотря на то, что о многоликости героини уже немало было сказано разными исследователями, все же детальный анализ отдельных образов всего цикла показывает, что нередко эти образы получают своеобразное развитие, зачастую негативное. Далее мы более подробно рассмотрим именно этот аспект.

«Ипостаси» героини и их развитие

Итак, первая ипостась «ты-луна» изначально была «источником света», сопровождавшего героя во время верховой езды². Она «царица чистоты», которая «глядит с нездешней высоты»³, и перед ней «синеют без границы/Моря, поля, и горы, и леса»⁴.

А теперь обратимся к стихотворению «Днем вершу я дела суеты...» из четвертого раздела цикла.

Днем вершу я дела суеты,
Зажигаю огни ввечеру.
Безысходно туманная — ты
Предо мною затеваешь игру.
.....
Как ты лжива и как ты бела!
Мне же по сердцу белая ложь...
Завершая дневные дела,
Знаю — вечером снова придешь. (I, 102)

В этом стихотворении «Ты», которая приходит вечером, может быть истолкована как луна, которая теперь описывается как затуманенная, лживая и обманчивая, чей блеск автор называет «белой ложью».

Трансформируется и следующая ипостась — царевна. Прочитаем стихотворение «Тебя скрывали туманы...», также входящее в состав четвертого раздела цикла.

¹ См. комментарии к стихотворению «Отдых напрасен. Дорога крута...» в нижеуказанном издании: Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1997. Т.1. С.457.

² См. третью строфу стихотворения «За туманом, за лесами...» (I,63).

³ См. «Какому Богу служишь ты?» (I,64).

⁴ См. «Прозрачные, неведомые тени...» (I,66).

Тебя скрывали туманы,
И самый голос был слаб.
Я помню эти обманы,
Я помню, покорный раб.

Тебя венчала корона
Еще рассветных причуд.
Я помню ступени трона
И первый твой строгий суд.

Какие бледные платья!
Какая странная тишь!
И лилий полны объятья,
И ты без мысли глядишь...

.....

Но разве мог не узнать я
Белый речной цветок
И эти бледные платья,
И странный, белый намек? (I, 106)

Здесь первая и третья строки второй строфы «Тебя венчала корона» и «ступени трона» намекают, что героиня и есть царевна¹. Но она больше не «горит над высокой горою, недоступна в Своем терему»². Царевна, которая была «дольнему стуку чужда и строга»³, утратив свой гордый вид, выглядит слабо, рассеянно и безжизненно.

Примечательно, что у героини в то же время общие черты с лунной героиней предыдущего стихотворения. Она скрыта туманами, она связана с «обманами»⁴, и особо подчеркивается белизна ее наря-

¹ В комментарии к данному стихотворению в академическом собрании сочинений А. Блока, эти мотивы соотнесены именно с Офелией. См. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1997. Т. 1. С. 532.

² См. первую строфу стихотворения «Ты горишь над высокой горою...» (I, 72).

³ См. вторую строфу стихотворения «Отдых напрасен. Дорога крута...» (I, 47).

⁴ См. третью строку первой строфы настоящего стихотворения: «Я помню эти обманы». Мотивы «Обмана» «ложи» также появляются в связи с героиней в стихотворении «Будет день, словно миг веселья...» (I, 129): «Ты сама придешь в мою келью... /.../ Но все прежнее станет ложью».

да¹. Как мы отметили ранее, это пример, где в описании одной героини сливаются черты нескольких ипостасей.

И, наконец, третья ипостась. Героиня, сравниваемая с «влажным злаком» в стихотворении «Она росла за дальними горами...», растет, восходит к солнцу, а уходя в смерть, «вдруг расцветает, в лазури торжествуя»². Ей суждено воскреснуть, стать выше изначального: «Она цвела за дальними горами, /Она течет в ряду иных светил»³.

А теперь обратимся к стихотворению финального, шестого раздела цикла.

Свобода смотрит в синеву.
Окно открыто. Воздух резок.
За желто-красную листву
Уходит месяца отрезок.

Он будет ночью — светлый серп,
Сверкающий на жатве ночи.
Его закат, его ущерб
В последний раз ласкает очи.

.....

Как бледен месяц в синеве,
Как золотится тонкий волос...
Как там качается в листве
Забывтый, блеклый, мертвый колос... (I, 126)

В данном стихотворении образ луны превращен в «месяца отрезок», «светлый серп», причем слово «серп» рифмуется со словом «ущерб». Здесь уместно было бы процитировать наблюдение А.Ханзен-Лёве (2003), что когда лунный серп появляется в качестве месяца, «на первый план ясно выступают деструктивные, отчасти диаволические черты его ущербной сущности (смерть, старость, негативные чары, белый цвет — идущее на ущерб лунное серебро)»⁴. И хотя мотив лунного серпа также может иметь соотнесенность к рождению и становлению⁵, можно быть уверенным, что здесь больше

¹ См. третью и пятую строфу данного стихотворения.

² См. одиннадцатую строку названного стихотворения, т. 1. С. 65.

³ См. последние две строки вышеназванного стихотворения.

⁴ Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 148.

⁵ Там же, С. 148: «Лунный серп в качестве «косы» обычно символизирует

господствует признак смерти¹, вызванный осенним пейзажем и образом «забытого, блеклого, мертвого колоса», заменившего прежний «влажный злак».

Такую же амбивалентность, усложняющую интерпретацию стихотворения, носит и символика белого цвета, которая ярко проявляет себя во всех трех примерах.

Символика белого цвета

Надо заметить, что проблема цветной символики в творчестве А. Блока уже давно привлекает внимание исследователей².

амбивалентность Эроса и Танатоса, рождения и смерти, гибели и становления»; С. 144: «Символика «серпа» (...) соотносится с культом земли-матери и дионисийской двойственностью плодородия — и урожая, продолжения рода и смерти».

¹ Возможно, что здесь фраза «последний раз» усиливает ощущение близкой смерти. См. следующие строки из стихотворения «Молитву тайную твои...» (I, 63): «Уже приблизились лучи/Последней для тебя зари»; «Взгляни наверх в последний раз»; «Как в первый, так в последний раз/Проникнешь ты в Ее чертог».

² Здесь мы рассматриваем работы, написанные за последние 30 лет, но этот вопрос был задан в работе Р. З. Миллер-Будницкой «Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока», опубликованной еще в 1930 году. Это свидетельствует о том, что данный вопрос является до сих пор весьма актуальным.

См. Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Известия Крымпединститута им. Фрунзе. Т. 3. Симферополь, 1930. Л. В. Краснова в отдельной статье (1976) обсуждает вопрос символики черного и белого цветов в трех томах стихотворений А. Блока. Здесь исследователь рассматривает такие цвета как «бледный», «светлый», «ясный», «блеклый» и «белесый» как эквиваленты «белого», но принимает во внимание именно только прилагательные. Исследователь также уделила несколько страниц этой теме в своей диссертационной работе (1991).

См. Краснова Л. В. Символика черного и белого цветов в поэтике Александра Блока // Филологические науки. 1976. № 4. С. 3-13. А также Краснова Л. В. Поэзия Александра Блока. К проблеме концептуальности поэтических форм. М., 1991.

Е. М. Спивакова (2009), посвятив целую главу анализу колоративной лексики со значением белого и черного цветов, немного более подробно описывает условия разбора, расширяя список анализируемой лексики. В отличие от Л. В. Красновой, Е. М. Спивакова рассматривает не только прилагательные, но и существительные, а также глагольные образования колоративы; причем в группу прилагательных она включает и слова «приобретшие цветное значение опосредованно (типа «млечный», «снеговой»)), и даже такие слова как «серебряный» и «седой», которые, по мнению исследовате-

Л. В. Краснова (1976) и Е. М. Спивакова (2009), изучая цветную символику в трех томах стихотворений А. Блока, обе пришли к сходному выводу: хотя белый может иметь самые разные коннотации¹, все же можно выделить два основных, противоположных значения². Л. В. Краснова полагает, что белый цвет с одной стороны, обозначает «святость, чистоту» а с другой — «отрешенность, безжизненность, мертвенность»³. А по мнению Е. М. Спиваковой, значение этого цвета развивается по двум направлениям, либо как «совершенный синтез всех цветов», реализующий контекстуальные смыслы «принадлежности к высшему миру духа, святости», «служения, веры, аскезы», «невинности, душевной чистоты» и т. п.; или как «пустота, отсутствие цвета», реализующие контекстуальные смыслы «смерть», «опустошение», «забвение», «стихийная страсть», «безумие» и т. п.⁴

Амбивалентность значения белого цвета

Помня, что значение белого цвета может быть амбивалентным, рассмотрим, какие именно значения белого цвета раскрываются в данных стихах А. Блока.

Е. М. Спивакова полагает, что белый цвет в сочетании с Возлюбленной или связанными с ней мотивами храма, птиц, цветов и одежды, прежде всего передает смысл «святость, отнесенность или принадлежность к высшему, духовному миру»⁵. Но в некоторых случаях такое значение «переосмысливается» и тогда реализуются негативные смыслы, как уже было процитировано выше.

По мнению исследователя, «белая ложь» в стихотворении «Днемля», употребляются в сходном значении и в близких контекстах с словом «белый». Для анализа взяты три тома стихотворений А. Блока.

Анализ Е. М. Спиваковой, как нам кажется, более ответственно описывает функцию цветной лексики, какие значения могут проявлять слова этой семантической группы в отдельных случаях. Следовательно, здесь чаще всего ссылается на ее работу. См.: Спивакова Е. М. Язык цвета в идиостиле А. Блока. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Владивосток, 2009.

¹ Краснова (1976): «Полисемия его (белого цвета) здесь обширна» (С. 4)

² Краснова (1976): «Как прежде, (во втором томе) белый выступает синонимом чистоты, святости, непорочности, но может, как и прежде, передавать мистический ужас, обреченность, бредовые ощущения» (С. 8); «(в третьем томе) Блок не расстается со значением белого как выразителя смерти, гибели. (...) И вместе с тем белый остается и символом скрытого благородства, идеала» (С. 10-11)

³ Краснова (1976), с. 4.

⁴ Спивакова, с. 98-99.

⁵ Спивакова, с. 79-86.

вершу я дела суеты...» является примером второго направления. Это переосмысление, как отмечает исследователь, порождается предчувствием, что «надежда обманет, белая святость обернется ложью, Дева, Заря, Купина¹ «изменит облик», ощущением, что высший идеал непостижим»².

Стихотворение «Тебя скрывали туманы...», насыщенное белыми цветами, позволяет еще больше возможных истолкований³. Е.М.Спивакова пишет, что «белый речной цветок» в данном стихотворении играет роль «знака, понятного посвященным в тайну», что позволяет лирическому герою «узнать» Ее⁴. А кого же узнал герой в «Ней»? Поскольку есть основание рассматривать это стихотворение как отзвук воспоминаний о постановке сцен из «Гамлета»⁵, «белый речной цветок» может ассоциироваться и с утонувшей Офелией, к образу которой А.Блок неоднократно обращался в своих ранних стихах⁶. Офелия, как и в самой трагедии Шекспира, так и в восприятии поэта, неразрывно связана с цветами⁷. В стихотворениях же А.Блока героиня чаще всего соотносится именно с розами и лилиями⁸. А в некоторых

¹ Цитата из стихотворения «Станных и новых ищущих на страницах...» (I, 102). Здесь к героине обращается «Белая Ты».

² Спивакова, с. 81-82.

³ Л. В. Краснова в своей работе приводит в качестве примера последнюю строфу данного стихотворения и отмечает, что «Особенно выразителен белый там, где он передает болезненность ощущений, безжизненность, мертвенность, зыбкость, как в мучительном сне, кошмаре». Краснова (1976), с. 4.

⁴ Спивакова, с. 83-84.

⁵ См. комментарии к этому стихотворению в нижеуказанном издании: Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1997. Т. 1. С. 532.

⁶ А. Блок упоминает об Офелии в следующих стихотворениях: «Есть в дикой роще, у оврага...» (I,17); «Песни Офелии (Разлучаясь с девицей милой...)» (I, 19); «Прошедших дней немеркнушим сияньем...» (I, 32); «Песня Офелии (Он вчера нашептал мне много...)» (I, 137). Из стихотворений, не вошедших в основное собрание, «Я шел во тьме к заботам и веселью...» (IV, 55); «Офелия в цветах, в уборе...» (IV, 62). Также в стихотворении «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» (III, 61) поэт снова возвращается к этому мотиву.

⁷ Шекспир В. Гамлет принц датский. В новом переводе А. Л. Соколовского. СПб., 1883. С. 123-124.

Интересно, что в переводе говорится «Бедняжка приютилась, чтоб плести/Свой венки из маргариток, лилий» и утонула в речке, а в оригинале названы не лилии, а другие цветы: crows-flowers, nettles, daisies.

⁸ См. строки «Питая вечными слезами, Офелия, цветы твои!» (I, 17); «А розы сыпались на бедного поэта, / И с розами лились, лились его мечты...», «Ты умерла, вся в розовом сиянии, / С цветами на груди, с цветами на кудрях» (I, 18); «Я не нашла моих лилий в поле» (I, 137); «Офелия в цветах, в

случаях название самого цвета не дается, а делается лишь небольшой намек: «А розы сыпались на бедного поэта, / И с розами лились, лились его мечты...»¹; «За думой вслед лилися трель за трелью»².

В обсуждаемом стихотворении выражение «лилий полны объятья», под которым подразумеваются руки лилейной белизны героини³, можно считать таким же примером. А лилия, символ чистоты и невинности, атрибут святого и Девы Марии в христианской символике, у Блока может носить весьма негативные коннотации⁴. «Бледные платья» также можно воспринимать двусмысленно. По мнению Е.М.Спиваковой, белая одежда или человек «в белом» может символизировать духовность, служение, веру, аскезу. Но также белая одежда может отождествляться с саваном⁵. Само собой разумеется, что в таком контексте «белый намек» также не может быть положительным.

К вышесказанному можно добавить, что в восклицании «Какие бледные платья! Какая странная тишь!» в третьей строфе угадывается связь с репликами «мистиков» в драме «Балаганчик» — «О, какой чистоты и какой белизны!», «Как бела ее одежда!»⁶. В этой связи героиня, о которой сказано «без мысли глядишь», близка и к образу Коломбины с ее «пустотой в глазах»⁷. Это может считаться «ироническим переосмыслением» на которое указывает Е.М.Спивакова в анализе стихотворения «Балаганчик»⁸.

уборе / Из майских роз и нимф речных», «Ее девичье покрывало / В сплетеньи майских роз и нимф» (IV, 62). Добавим, что «майская роза» (rose of May) — обращение Лаэрты к сестре Офелии, но в переводе Соколовского дан вариант «цветок бесценный». Там же, 112.

¹ «Мне снилась снова ты, в цветах, на шумной сцене...» (I, 18)

² «Я шел во тьме к заботам и веселью...» (IV, 55). В нем также повторяется мотив падающей звезды. См. комментарии к этому стихотворению в нижеуказанном издании: Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1999. Т. 4. С. 441.

³ В стихотворении дано выражение «лилий полны объятья» (I, 106)

⁴ Спивакова, с. 84-85. Она здесь дает пример «неправильно понятый знак, самообман, вызванный неоправданной верой в достижимость Идеала» и приводит строфу из стихотворения «Ушел он, скрылся в ночи...» (I, 127). К ее анализу можно добавить еще один пример, стихотворение «Его встречали повсюду...» из шестого раздела, где белые лилии изображены как спутники смерти: «Входил в свою тихую келью, / Зажигал последний свет, / Ставил лампаду веселью / И пышный лилий букет» (I, 130).

⁵ Спивакова, с. 85-86.

⁶ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 11-12.

⁷ Там же. С. 11-12.

⁸ Спивакова, с. 82.

По поводу стихотворения «Свобода смотрит в синеву...», помимо двойственного характера образа «светлого» лунного серпа и контраста между «бледным месяцем» и синим небом, именно слово «бледный», используемое при описании лица человека, может передавать «неприятный, болезненный оттенок»¹.

Итак, мы видим, что в этих примерах белый цвет имеет скорее негативное значение. Об этом пишет Е.М.Спивакова: «когда лексемы группы белого цвета претерпевают «инверсию», смысл, обычно сопровождающийся положительной коннотацией, на определенном этапе творчества начинает оцениваться отрицательно, и наоборот»².

Такой вывод предоставляет нам важный ключ к истолкованию еще одного стихотворения. Это заключающее цикл стихотворение «Дома растут, как желанья...», где прямо говорится о смерти лирического героя.

Дома растут, как желанья,
Но взгляни внезапно назад:
Там, где было белое зданье,
Увидишь ты черный смрад.

Так все вещи меняют место,
Неприметно уходят ввысь.
Ты, Орфей, потерял невесту, —
Кто шепнул тебе: «Оглянись»?..

Я закрою голову белым,
Закричу и кинусь в поток.

¹ Спивакова, с. 79. Таким же примером может служить стихотворение «Брожу в стенах монастыря...» из пятого раздела, в котором развернут один из важнейших мотивов «Стихов о Прекрасной Даме», а именно мотив служения и аскезы. Здесь белый/ая (снег, риза) и бледный/ая (воск свечей, снег; заря, братия) цвет явно соотнесен с «бедностью», утратой жизненной силы, даже с обеднением души.

Мне странен холод здешних стен
И не понятна жизни бедность.
Меня пугает сонный плен
И братий мертвенная бледность.

Заря бледна и ночь долга,
Как ряд заутрен и обеден.
Ах, сам я бледен, как снега,
В упорной думе сердцем беден... (I, 108)

² Спивакова, с. 99.

И всплывет, качнется над телом
Благовонный, речной цветок (I, 131).

Здесь говорится о губительности искушения оглянуться. В первой строфе, третья и четвертая строки напоминают о гибели города Содома и жены Лота, которая превратилась в соляной столп¹. Во второй строфе, речь идет об Орфее, навсегда потерявшем жену Эвридику². Автор посредством аллюзии на общеизвестные мифы повествует о разрушении собственного мифа. Итак, лирический герой теряет свою «Жену», а то, что было святым храмом, Софийным «чертогом», «белым зданием»³, превращается в черный смрад. В отчаянии лирический герой в последней строфе пророчит собственную смерть и видит «благовонный, речной цветок» над своим телом. Это описание перекликается с последней строфой стихотворения «Тебя скрывали туманы...» — «Но разве мог не узнать я / Белый речной цветок / И эти бледные платья, / И странный, белый намек?»⁴, сближая героя с Офелией.

Такая интерпретация авторского мифа очень многозначна: ведь до этого прохождение через смерть относилось именно к героине, а не к герою. Если считать «всплывающий речной цветок» знаком воскресения героини, то для этого требуется смерть, жертва со стороны героя. Таким образом, в конце цикла изначально положение взаимоотношений героя с героиней тоже претерпевает изменение.

На основе вышеприведенного анализа можно сделать вывод о том, что ипостаси образа героини в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» не являются статичными, а продолжают развиваться внутри самого цикла. Образы «царевны», «луны» и «влажного злака» приобретают все более негативный оттенок значения к концу цикла. Это создается не только с помощью трансформации образа героини, но и посредством символики белого цвета. А в дальнейшем «изменившие облики» ипостаси становятся своеобразным шагом к разрушению мифа, точно так же как Коломба с ее «месяцем в косе/под косой» в глазах мистиков превратилась из царевны в смерть⁵.

¹ См. комментарии к этому стихотворению в нижеуказанном издании: Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1997. Т. 1. С. 562.

² Там же.

³ Автор статьи согласна с Е. М. Спиваковой, что белый храм символизирует «святость, отнесенность к высшему, духовному миру» и является «пределом духовного восхождения, обителью Идеала, Прекрасной Дамы, часто недостижимая». Спивакова, с. 80.

⁴ См. выше.

⁵ Блок А. А. Собрание сочинений в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 12.

Татьяна КОВАЛЕВА

АВТОКОММЕНТИРОВАНИЕ КАК АВТОРСКАЯ СТРАТЕГИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Даже при поверхностном изучении творческого наследия Гоголя бросается в глаза одна странность — большое количество текстов, которые представляют собой своеобразное приложение к другому гоголевскому тексту или же к корпусу текстов. До сих пор, как нам кажется, эта странность не была объяснена, что сказывается на понимании всего гоголевского творчества в целом.

Когда исследователи при описании всего творчества как системы по инерции, заданной современниками Гоголя, ограничиваются «Мертвыми душами», мотивируя это тем, что этот текст является апогеем творчества, они вынуждены остановиться и довольствоваться констатацией факта эволюции в творчестве Гоголя. Системообразующим критерием в такой концепции обычно является какая-либо закономерность, выявленная в поэтике художественных текстов. Изучение публицистических работ сводилось зачастую к описанию картины мира Гоголя или же к описанию того, что Гоголь понимал под творчеством и, какую функцию он отводил себе в этом процессе. В этом случае обычно использовались характеристики типа: учительство, назидательство, дидактизм, которые, в лучшем случае, объяснялись с точки зрения психологии искусства. Но подобные концепции, на наш взгляд, являются неполными. И причину этой неполноты мы видим в том, что исследователи при очередной попытке систематизации, акцентируя внимание на частных и чисто структурных элементах художественного текста, не учитывали при этом авторскую интенцию самого Гоголя.

Мы расширили корпус текстов и учли то, что ранее не принималось во внимание, мы попытались при объяснении вышеназванной странности соотнести слово Гоголя, автора художественного текста и Гоголя-публициста.

Таким образом, целью нашего исследования является ответ на вопрос, который Гоголь адресовал сам себе в «Авторской исповеди»: «Как случилось, что я должен обо всем входить в объяснения с читателем, этого я сам не могу понять» [Гоголь 1984: 462]. Т.е. понять, что стоит за этим настойчивым стремлением Гоголя объяснять уже однажды сказанное им.

В.Зеньковский в работе «Возврат к церковному мировоззрению. Н.В.Гоголь» пишет о том, что «сознание своеобразной аморальности эстетической сферы привело Гоголя к созданию эстетической утопии, явно неосуществимой и продиктованной потребностью доказать самому себе «полезность» искусства <...>, он загорается верой, что искусство может вызвать в людях подлинное движение к добру» [Зеньковский 1986: 127]. Идея спасения человечества через единение, которая мыслилась Гоголем как цель существования своего слова в мире, безусловно, определяла ту художественную форму, в которой это слово должно воплотиться, поскольку прагматичная авторская установка грозит разрушением художественного целого. Стремление остаться в рамках художественного дискурса и стремление максимально сблизить горизонты ожидания текста и читателя (т.е. нейтрализовать художественную условность) являются теми разнонаправленными стратегиями текстопорождения, которые создают напряжение гоголевского текста.

Укажем на некоторые художественные особенности повестей Гоголя, которые показывают, с одной стороны, стремление автора остаться в рамках художественности, с другой стороны, преодолеть художественность (которая предполагает неоднозначность интерпретации текста) через стратегию комментирования.

Предисловия, примечания, глоссарии, эпиграфы и прочее, что Ж.Женнет называет паратекстом, основной функцией которого является указание на то, как текст должен читаться, во многих гоголевских произведениях являются частью художественного текста. В предисловии или примечании начинают проявляться художественные воплощения авторского начала. Появляется фигура рассказчика. Достаточно вспомнить предисловие к «Вечерам...» или примечание, описывающее традицию колядования в повести «Ночь перед Рождеством», в конце которого появляется приписка: «Замечание пасичника».

Глоссарий, прямым назначением которого является толкование слов, становясь композиционным элементом текста, перестает последовательно выполнять эту функцию. Многие украинизмы, используемые Гоголем в диалогах и в описании быта персонажей, не включаются в глоссарий. Когда глоссарий становится частью художественного целого, подчиняясь авторскому замыслу, его первичная функция модифицируется. И в первом и во втором случае Гоголем-автором начинает рефлексироваться фигура читателя через этически значимую для Гоголя оппозицию свой/чужой. Автор в предисловии намеренно дистанцирует читателя от малороссийской культуры для

того, чтобы потом соединить его с персонажами через обращения рассказчика с двойной адресацией (к персонажу, к эксплицитному читателю). Например: «Ей-богу, уже надоело рассказывать! Да что вы думаете? Право, скучно: рассказывай, да и рассказывай, и отвязаться нельзя! Ну, извольте, расскажу, только, ей-ей, в последний раз...» («Заколдованное место»).

Непоследовательность включения украинизмов в глоссарий, с этой точки зрения, является, с одной стороны, стремлением Гоголя-автора целостно описать малороссийскую культуру как «свое», используя украинизмы как уже знакомые слова, следовательно, они не комментируются автором, с другой стороны, сам факт появления глоссария является авторской рефлексией позиции читателя как «чужого». Процесс комментирования в этих случаях становится авторской стратегией вовлечения читателя в текст или же дистанцирования его.

В более поздних текстах эта стратегия модифицируется. Если ранее текстовые манипуляции читательским сознанием происходили через фигуру эксплицитного читателя, то в более поздних повестях усиливается стремление Гоголя эксплицитировать фигуру автора. Гоголь-автор пытается отобрать у читателя его способность самостоятельно интерпретировать текст.

Когда Гоголь в повести «Нос» рассуждает о том, как авторы могут брать подобные сюжеты или могла ли эта история происходить в действительности, он указывает на границу художественного текста.

Подобные отступления, как отмечает В.Изер, заключают в себя дискредитирующую стратегию автора (Изер называет это иронией текста), задача которой сводится к тому, чтобы время от времени возвращать читателя к его «подлинному «Я»». Как писал В.Маркович, «осложняя, смягчая фантастику, ирония дает ей возможность войти в сознание, избегнув противоборства с жестокими нормами здравого смысла» [Маркович 1989: 23].

Данный случай можно отнести к явлению автокомментирования, поскольку он является способом управления читательской интерпретацией через авторское указание на возможность преодоления границ художественного текста.

Идея национального единения провоцировала определенные авторские стратегии взаимодействия с читателем как внутри художественного текста, так и вне его.

Духовный кризис 30-х годов, которые многие исследователи связывают с разрушением гоголевской эстетической утопии и осознанием невозможности создания текста, который бы изменил мир, при-

вело Гоголя к двум противоположным стратегиям взаимодействия с читателем уже вне текста.

С одной стороны, он пытается создать текст, который бы не нуждался в комментировании. Гоголь формирует вокруг себя реальную коммуникативную ситуацию. В предисловии ко второму изданию “Мертвых душ” он попросил читателей (кем бы он ни был) присылать ему замечания и поправки. В “Авторской исповеди” Гоголь писал: “Почти никогда не получал таких писем, каких желал... Я выставил свой адрес и попросил присылать мне в письме только тех, которые не захотели бы печататься, но вообще я считал гораздо полезнее сделать их всеобщей известностью” [Гоголь 1984: 445]. Подобная стратегия мотивируется идеей создания единого текста коллективного авторства, который будет понятен всем и, как следствие, не будет нуждаться в комментариях.

С другой стороны, Гоголь пытается развоплотиться «неидеальный» художественный текст, тем самым вернуться к идеальному замыслу.

Нам известны два случая, когда Гоголь производит буквальное развоплощение, т.е. сжигает текст: поэма «Ганс Кюхельгартен» и второй том поэмы «Мертвых душ». Смерть текста, как описывают ее рецептивисты, всегда связана с невозможностью читателя по каким-либо причинам вступить в коммуникативный акт.

Причины могут быть самые разнообразные. Могут быть языковые. М.Риффатер в работе «Формальный анализ и история литературы» описывает случай, когда дескриптивная система, использованная в художественном тексте перестает сопротивляться последствию семантической эволюции лексических элементов, из-за этого стирается стилистический эффект художественного приема. Также причиной может являться простое отсутствие материального носителя.

Наш случай интересен тем, что материальный носитель уничтожается намеренно и самим автором. По концепции М.Бахтина категория автора связана с созиданием, автор является Творцом художественной действительности. Но если предположить, что намеренное уничтожение текста тоже может являться авторским актом именно в коммуникативном плане (поскольку уничтожается объект коммуникации), то данный факт можно помыслить как своеобразную негативную альтернативу автокомментированию. Целью Гоголя-автора становится преодоление бесконечной и, как он уже понял, бесполезной цепи комментирования художественной формы. Он формирует такую коммуникативную ситуацию, в которой коммуникации нет. Тем самым присваивает текст себе и возвращается к идеальному замыслу, который нельзя воплотить, но можно описать, что Гоголь и начинает делать в последних своих нехудожественных текстах.

Когда в «Выбранных местах...» Гоголь мотивирует появление этого текста бесполезностью всего прежде написанного (Гоголь пишет: «Мне хотелось хотя сим искупить бесполезность всего, доселе мною напечатанного, потому что в письмах моих, по признанию тех, к которым они были написаны, находится более нужного для человека, нежели в моих сочинениях»), символически отказываясь от всего прежде написанного (поскольку буквально уничтожить уже невозможно), он корректирует читательские интерпретации, задавая новый вектор прочтения предыдущих текстов, которые уже с высоты истинного слова «Выбранных мест...» должны мыслиться читателем как путь к последнему, истинному слову. Такой ход по смене статуса своих текстов также как и способ буквального уничтожения призван реанимировать идеальный замысел Гоголя-автора, который, как он считал, не был воплощен ни в одном его художественном тексте.

Таким образом, автокомментирование как процесс манипуляции читательскими интерпретациями является в творческой системе Гоголя принципом текстопорождения, который выразился, с одной стороны, в стратегии дописывания «неидеального» художественного текста до состояния, при котором текст определяет реальную действительность, с другой стороны, способом защиты идеального замысла от хаотической и разрушающей активности читателя.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Работы 1920-х годов. — Киев, 1994.

Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Н.В.Гоголь. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Правда, 1984. -Т.7. — С. 430-466.

Зеньковский В. Возврат к церковному мировоззрению. Н.В.Гоголь //История русской философии. — М., 1986. — С. 127.

Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Рецептивная критика. — М., 1989.

Маркович В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. — Ленинград, 1989. — С.23.

Риффатер М. Формальный анализ и история литературы // Новое литературное обозрение. — М., 1992. — № 1. С. 20-41.

БОРИС ПОПЛАВСКИЙ И «РУССКИЙ СЮРРЕАЛИЗМ»

Бориса Поплавского, писателя первой волны эмиграции начала XX века современники называли «одной из самых блестящих надежд русской литературы». Однако, пытаясь определить своеобразие творческой манеры писателя, многие парадоксальным образом ограничивались достаточно неопределенными указаниями на сходство лирики Б. Поплавского и русских символистов (в первую очередь, А. Блока) и футуристов (здесь чаще всего называли В. Маяковского, В. Хлебникова и И. Зданевича, с последним из которых которым писатель был близко знаком), с одной стороны, дада, сюрреалистов (друг поэта Н. Татищев даже назвал Б. Поплавского «единственным русским сюрреалистом») и французских «проклятых поэтов», с другой. Обилие интертекстуальных связей продолжает оставаться ловушкой для интерпретаторов, вне зависимости от положительного или отрицательного их отношения к творчеству Б. Поплавского.

Перенаправление фокуса читательского внимания, по-видимому, представляет собой важную часть писательской стратегии¹. Исследовательская задача, применительно к лирике Поплавского, состоит, во-первых, в описании оснований его поэтической системы и, во-вторых, в прояснении характера ее соотношения с другими. Одна из таких «контактных зон», нуждающихся в исследовательской «разметке» — зона пересечения концепций онейросферы² Поплавского и французских сюрреалистов. Попытаемся описать эти две концепции и определить характер их связи.

Чтобы обозначить место онейрического в творчестве французских сюрреалистов, кратко опишем понимание природы, способа воз-

¹ По нашим наблюдениям, восприятие стихов Б. Поплавского часто сопровождается реакцией раздражения-непонимания. Как следствие, читатель либо отказывается от восприятия (на первый план в таком случае выступает личный миф поэта), либо же восприятие деавтоматизируется. Стремление к деавтоматизации, конечно, роднит Б. Поплавского как с русским, так и с французским авангардом.

² Онейросферу, вслед за Н. Нагорной, мы понимаем как сферу сновидений и сходных с ними измененных состояний сознания: галлюцинаций, медитаций, гипноза, наркотического или алкогольного опьянения и т.д. [Нагорная 2003, с. 10].

действия, целей и стратегии создания художественного текста, присущих сюрреалистскому искусству.

Авангардная стратегия создания художественного произведения связана, в первую очередь, с непосредственным и мгновенным воздействием на читателя (слушателя, зрителя). Искусство авангарда должно быть агрессивным и действенным, должно вывести читателя из состояния покоя. Предпочтительнее всего, чтобы реакция была мгновенной и не зависела, следовательно, от дискредитированного в XX веке рационального восприятия и эмоционального приятия или неприятия текста читателем.

Сюрреалистское произведение, в идеале, должно быть свободно от вспомогательных знаний и отсылок, не должно иметь кода для прочтения. Текст подразумевает частичное или полное его непонимание читателем и существует на досознательном уровне восприятия — это делает читателя игрушкой автора. Авангард, таким образом, отменяет традиционные роли субъекта и объекта, адресат превращается в «эстетическую вещь», которой любит ее создатель.

Для сюрреализма значимо понятие бессознательного, подталкивающее к признанию множественности реальности. А. Бретон утверждает, что одна из таких реальностей — сон — внутри собственных границ «обладает непрерывностью и несет следы внутренней упорядоченности», то есть не отличается в этом отношении от реальности бодрствования. Сон членится памятью на отдельные сновидения, точно так же, как реальность членится на фрагменты нашим сознанием. А. Бретон справедливо замечает, что существование реальности для спящего человека недоказуемо.

Проблема языка сновидения также намечена в «Манифесте»: А. Бретон жалеет о том, что о сне приходится говорить в выражениях, сну чуждых (это связано в том числе и с многослойностью сна, сочетающего в себе образы повседневной реальности и подсознания), и мечтает о такой коммуникации, в которой говорящий и его адресаты одинаково принадлежали бы сну. Бретон говорит о сюрреалистской практике автоматического письма как о попытке дать бодрствующему разуму «ключ» к потерянной связи со сновидческой реальностью. Слияние, соединение этих двух реальностей способно создать абсолютную реальность — сюрреальность [Бретон 1986, с. 46].

Способом выражения этой высшей реальности становятся произвольные (а значит, неподконтрольные разуму) ассоциации. Выраженная таким образом, она должна отменить этические и привычные эстетические нормы, освободить творчество от какой бы то ни было ангажированности (так например, А. Бретон отмечает недей-

ствительность во сне дневной морали). Концепция автора как творца заменяется концепцией автора-транслятора, «регистрирующего аппарата», посредника между высшей и обыденной реальностью.

В. Турчин отмечает зрешее в авангарде «желание массовости, тотальности, всеобщности». Одна из сторон этого стремления — присвоение сюрреализмом предшественников и их текстов: «Свифт — сюрреалист в язвительности. <...> Рембо — сюрреалист в жизненной практике и во многом ином» и т.д.

А. Бретон, цитируя П. Реверди, определяет образ как нечто, рождающееся из сближения двух реальностей. Чем более удаленными являются реальности, чем более верными будут отношения между ними, тем большей силой будет обладать образ.

Главным способом создания этой новой реальности становится автоматическое письмо (или рисование). Другие способы — визуальные «обманки» и сновидческие образы. Эти способы А. Бретон, главный теоретик сюрреализма, выделял применительно к живописи (сюрреализм с самого начала был связан с живописными техниками, отчасти потому, что оральная автоматизация ассоциировалась с практикой дада, отчасти потому, что только изображение и, отчасти, текст могут быть восприняты раньше, чем осмыслены).

Конечно, практика приверженцев сюрреализма противоречивее теории, и часто сложно однозначно отнести то или иное произведение к определенному течению; мы говорить лишь о доминанте. Даже с ближайшим соратником Ф. Супо А. Бретон расходился во мнениях. Уже в первом совместном сборнике «Магнитные поля» оба нарушали декларируемую произвольность: Ф. Супо придумывал для своих текстов заглавия, А. Бретон же многократно правил якобы автоматические стихотворения. Автоматическое письмо, вопреки декларациям, таким образом, не могло стать «способом чистой выразительности» и выразить «реальное функционирование мысли», но носило имитационный характер.

Для практики сюрреалистской литературы использование сновидческих образов и автоматического письма оказалось актуальным в той же мере, что и для живописи. Выстроенная при помощи перечисленных техник иллюзия должна была стать моделью внутреннего мира, галлюцинаторным образом, показывающим взаимопереходы всего во все.

Более того, «продукт» автоматического письма становился своего рода отчетом о персональном опыте переживания особого состояния сознания. Это состояние близко не только сну. А. Бретон указывает на родство автоматического письма с употреблением наркотиков:

«Тем, кто пристрастился к сюрреализму, последний не позволяет оставить его, когда вздумается. Есть веские основания полагать, что он воздействует на сознание подобно наркотикам; подобно наркотикам, он формирует в человеке некую устойчивую потребность и может спровоцировать его на ужасные вспышки» [Бретон 1986, с. 64]. Другие сходные состояние — транс, в который входят медиумы, ощущение, «испытываемое тонущим человеком» (состояние измененного сознания, переживаемое человеком, некомфортно, это состояние неустроенности, неприкаянности, но это наиболее плодотворное состояние), оккультные практики. Включение автоматического письма в ряд других измененных состояний сознания позволяет легитимизировать произвольность и деспотичность сюрреалистского образа, независимого (по А. Бретону) от сознания.

Сила образа зависит, следовательно, не от сознательного установлений аналогий, а, напротив, от случайности столкновения двух реальностей, от «разности потенциалов» (название первого сюрреалистического сборника — «Магнитные поля» — продолжает эту аналогию) соотносимых реальностей. Образ тем более ценен, чем более случаен, противоречивость образа должна «привести в замешательство» разум, низвести его до уровня «регистрирующего аппарата».

Таким образом, в творческой концепции сюрреалистов сновидческие образы и автоматическое письмо как состояния измененного сознания — источники творческой активности. Практика автоматического письма — «ключ» к реальности сна, попытка объединить реальность сновидения и реальность бодрствования в абсолютную сюрреальность. Творческий акт заменяется актом «регистрации», а значит, становится общедоступным, тяготеет к тотальности: автоматическое письмо, по А. Бретону, представляет собой поток произвольных, не предполагающих участия разума ассоциаций, имеющих галлюцинозную природу.

Тяготение сюрреализма к графическому способу выражения объясняется не только желанием избежать ассоциаций с дадаистским автоматизмом, ориентированным на спонтанное произнесение текстов, но и возможностью более или менее симультанного восприятия небольших текстов или рисунков: восприятие в таком случае опережает осмысление.

Образы автоматического письма тем совершеннее, чем они произвольнее. Образы, принадлежащие одновременно двум разным реальностям, выполняют работу по объединению этих реальностей в сюрреальность. Они продемонстрируют работу бессознательного и низводят разум до уровня «регистрирующего аппарата».

Для Б. Поплавского, органично вписанного как в традицию русской, так и в традицию французской литературы XX века, сфера онейрического также предмет пристального внимания. Как и для А. Бретона, для Б. Поплавского творчество прочно связано с измененными или переходными состояниями сознания — медитацией, наркотическим опьянением, автоматическим письмом (дневники Б. Поплавского позволяют предполагать, что писатель был не чужд и разнообразным оккультным техникам — и одновременно посвящал долгие часы молитве) и др. С сюрреализмом Б. Поплавский, был знаком и как с поэтической, и как с живописной практикой.

Прежде всего нужно отметить, что поэта привлекает такая особенность сна, как пограничность, в первую очередь пограничность между жизнью и смертью. Сон чреват смертью, но одновременно сон — единственная для лирического героя возможность прикоснуться к «истинному миру» — миру творчества. Здесь Поплавский расходится с сюрреалистами, для которых оппозиция «жизнь-смерть» находится на периферии внимания. С другой стороны, обращение ко сну как способу прикоснуться к идеальному миру Б. Поплавского и сюрреалистов объединяет.

В соответствии с логикой повседневности, жизнь — длительность, имеющая четко обозначенные начало и конец, и в эту длительность включены отрезки сна: «сон прерывается и возрождается в виде совсем иного сна» [Бандуровский 2008, с. 297]. В стихах Б. Поплавского происходит некоторая инверсия: длительность для поэта — это сон, причем границы сна принципиально размыты. Б. Поплавский стремится зафиксировать процесс перехода от яви к сну и наоборот. А. Бретон также высказывал гипотезу о том, что сон — это длительность, которую память воспроизводит дискретно, впрочем, границы сна теоретика сюрреализма интересовали мало. Общим для Б. Поплавского и сюрреалистов здесь будет только интерес к измененным состояниям сознания. Если в фокусе внимания А. Бретона находится, в первую очередь, автоматизм, то Б. Поплавскому интересны пробуждение и засыпание — промежуточные состояния сна, который и сам пограничен.

Пробуждение обычно маркируется появлением розового цвета: «розовеет закат» [Поплавский 1999, с. 67], «Ты спишь, душа, готовая проснуться,/Твой мерно дышит розовый живот» [Поплавский 1999, с. 182] и т.д. Пробуждение в телесном мире («Души из рая назад возвращались в тела») происходит одновременно с засыпанием-гибелью души в «раю» («Ты отходила в твоём сверхъестественном мире»): «Розовый час проплывал над светающим миром./Души из рая на-

зад возвращались в тела./ Ты отходила в твоём сверхъестественном мире./ Солнце вставало, и гасла свеча у стола» [Поплавский 1999, с. 55]. Зафиксирован миг, когда сосуществуют день и ночь — пороговое состояние перехода из одного мира в другой, когда все действия единомоментно совершаются, но не являются свершившимися (отметим, что в приведенной строфе используются глаголы исключительно несовершенного вида). Именно в процессе пробуждения напряжение сосуществующих взаимоисключающих возможностей оказывается сильнее всего.

Засыпание чаще всего обозначено повторами императивов с семантикой умирания-засыпания. Об этом мы расскажем подробнее в связи с той стратегией чтения, которую Б. Поплавский предлагает читателю.

Пограничные состояния сна, пробуждения и засыпания — это те состояния, в которых лирический герой-медиатор может прикоснуться к «истинному миру» — миру музыки (или пения, танца, письма, поэзии): «Ты устал, отдохни./ Прочитай сновидений страницу...» [Поплавский 1999, с. 132].

Музыка — один из излюбленных мотивов лирики Б. Поплавского (сюрреалисты же избегали музыки — наиболее туманного, неясного из искусств). Музыка — это начало, связанное с жизнью души, сердца. Цитата из ст. «Напрасная музыка»: «Музыка тихо вздыхает без дела,/ Сердце не в силах забыть свою грусть».

Лирический герой Б. Поплавского выступает в роли медиатора — посредника между обыденным миром и миром сновидения — в бретоновском изводе сюрреализма автору отводится роль «регистрирующего аппарата», а значит, говорить о лирическом герое не приходится. Справедливости ради отметим, что лирический герой Б. Поплавского имеет предельно неопределенные характеристики. Размывание личностного начала героя позволяет читателю, во-первых, сосредоточиться на состоянии лирического героя и, во-вторых, не препятствует отождествлению читателя с лирическим героем.

Коль скоро границы сна расплывчаты, то музыка конечна: исчезновение музыки обозначает гибель души и довление материального мира над «истинным» — идеальным. Показательно здесь небольшое стихотворение «Эпитафия»: «Извержен был, от музыки отвержен / Он хмуро ел различные супы, / Он спал, лицом в холодный мох повержен, / Среди мелких звезд различной красоты».

Человек, «изверженный из музыки», теряет способность видеть «красоту», поэтому его сон более другого похож на смерть (название стихотворения — «Эпитафия»). Он также перестает быть меди-

атором, способным к одновременному восприятию различных пространств, и превращается в функционирующее тело, лишившееся души. Любопытно и то, что указаний на то, что герой видит сны, нет. Спящий обозначен местоимением второго лица «он» с объектным значением. То есть участником диалога и субъектом слова такой герой быть не может.

Еще один способ приближения сна к полюсу смерти — профанация музыки как живого, творческого начала. Из ст. «Близится утро, но все еще ночь»: «И в красном кубе фабрики над лужей /Поет фальшиво дева средь колес /О трудности найти по сердцу мужа /И раннем выпадении волос».

Музыку («пение») — а вместе с ней и героиню дискредитирует фальшивость пения. Фальшивость акцентируется пародийностью соположения песенных тем и совмещения слов «высокого» и «низкого» стиля. Сердце, в одном ряду с выпадающими волосами, перестает восприниматься как вместилище души, и становится всего лишь материальным объектом.

Обращает на себя внимание дисгармоничность, часто алогичность текстов Б. Поплавского. Происходит это потому, что поэтический мир Б. Поплавского условен в двойной степени — в нем одновременно действуют законы поэтического мира и сна — поэтому стихи поэта производят впечатление алогичных. Б. Поплавский здесь действует в русле мировой традиции: тексты о снах опознаются как таковые потому, что содержат в себе известное количество разного рода несоответствий, несостыковок, нарушающих связность текста.

Увеличение индекса условности позволяет поэту игнорировать привычный поэтический язык — это выражается в намеренной бедности лексики, частотности нарушений ритмической структуры стихотворений, избирательности в использовании пунктуационных средств (последнее разрушает спаянность синтагм, одновременно усиливая связи «по вертикали»). Нарушение принятых стандартов — в т.ч. стандартных механизмов, обеспечивающих когезию поэтического текста — создает особый поэтический язык, обладающий большой суггестивной силой.

Особо следует сказать о книге «Автоматические стихи». Сборник датируется 1931 годом и представляет собой ряд стихотворений, написанных при помощи придуманной А. Бретоном техники автоматического письма. Стихи Б. Поплавского значительно отличаются от стихов «Магнитных полей»: синтаксическая оформленность «выдает» многочисленные правки. Особенность сборника — практически полное отсутствие в стихотворениях знаков препинания. Благодаря

этому неясным становится характер связи между синтагмами, связь отдельных образов лишается конкретности, нуждается в творческом «разгадывании». Отсутствие знаков препинания (также характерное для Ф. Супо и А. Бретона), маркирующих границы различных состояний в пределах одного стихотворения, приближает язык стихотворения к нерасчлененным внутреннему языку и языку сновидения. «Достоверность» сновидческого языка Б. Поплавский усиливает еще и тем, что чаще всего его стихотворения представляют собой записанные сновидения. Б. Поплавский, таким образом, следует предложенному сюрреалистами методу, не буквально, а творчески. И если стихотворения сюрреалистов носят имитационный характер, то квазиавтоматические стихотворения Б. Поплавского, имеют вторую степень условности. В таком контексте становится понятным, почему к практике автоматического письма Б. Поплавский обратился в зрелый период своего творчества: квазиавтоматическое письмо стало для него очередным шагом на пути к поиску новых, более совершенных способов изображения состояний измененного сознания (в первую очередь, сна).

Е. Менегальдо выстраивает свою книгу «Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского» [Менегальдо 2007], описывая систему образов поэта. Задача описания и классификации образов лирики Б. Поплавского оказывается выполнимой, поскольку их число ограничено, а значение устойчиво. Такая ограниченность, конечность «поэтического словаря» Б. Поплавского приводит к почти навязчивому повторению в его стихах одних и тех же мотивов, что усиливает суггестивное воздействие отдельных стихотворений «эхом» сборника.

В сборнике «Дирижабль неизвестного направления» один из значимых способов, организующих сборник как единство — названия стихотворений. Обязательное название стихотворений нетипично для Б. Поплавского. В большей части названий обозначены определенные пространства, причем заметна принципиальная разнородность этих пространств («Уход из Ялты», «Авиатор», «Весна в аду», «Комната во дворце Далай-ламы», «Лета», «На восток от Кавказа»). Поскольку в названии сборника присутствует мотив пути, важно понять, какова логика хаотичной, на первый взгляд, смены пространств. Мы полагаем, что логика перемещения — сновидческая. То есть жанр-созерен (Д. Лихачев) сборника — это сон.

Другой сборник Б. Поплавского — «Над солнечную музыку воды», замыкает стихотворение «Мать без края: "быть или не быть"...» [Поплавский 1999, с. 169-170], слова «сон святой» в последних строках которого заставляют читателя ретроспективно воспринимать

цикл как «сон о счастье». Сон здесь опять-таки оказывается жанровым определением.

Окончание сна подразумевает конец творческого акта (и, возможно, бытия субъекта творчества): после пробуждения лирический герой пишет своего рода предсмертную записку («Напишу, что я прощаю Бога»), да и само стихотворение — последнее в цикле.

Итак, Поплавский подводит читателя к тому, что сборники стихотворений должны восприниматься как сны. Наиболее яркая особенность сна — совпадение автора, адресата, персонажей и «сцены». Читатель-адресат, переживающий событие стихотворения-сна, включается в эту структуру, становясь сопричастным процессу сна-творения. В стихотворении «Мать без края: "быть или не быть"...» читатель и лирический герой отождествляются, одновременно прекращая видеть «сны»-стихотворения.

Совпадают лирический герой и читатель и в акте засыпания: его особенность в том, что призывы включиться в сон (частотные в стихах Б. Поплавского императивы семантикой засыпания: («усни», «спи», «отдохни» и т.п.) всегда имеют несколько адресатов — и в том числе читателя. Стремление «захватить» читателя — об этом писала И. Каспэ [Каспэ 2001] — результат особой ситуации эмигрантского круга, где писатели существовали в «безвоздушном пространстве» — без читателей. Этот факт объясняет агрессивность стратегии Б.Поплавского — стратегии тотального совпадения автора, лирического героя и адресата как сновидцев. Нестандартность прагматики текста, отменяющего конвенциональных, стандартных автора, лирического героя и адресата позволяет считать лирику Б. Поплавского к авангардной. Сон — не только ключевой мотив лирики Б. Поплавского, но и одновременно задаваемая автором модель восприятия стихов.

Таким образом, лирика Б. Поплавского во многих значимых моментах (интерес ко сну и пограничным состояниям сознания, отмена традиционного соотношения автора, читателя и лирического героя, стремление к усилению суггестивного воздействия стихотворений) обнаруживает свою близость сюрреализму. Однако концепция Б. Поплавского оказывается сложнее как теоретической модели, заданной А. Бретоном в «Манифесте», так и практики автоматического письма А. Бретона и Ф. Супо. В целом, концепцию Б. Поплавского нельзя свести к сюрреалистской, хотя теория и практика этого литературного направления оказали влияние на оформление поэтики Б. Поплавского.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Бандуровский 2008 — Бандуровский К.В. Сновидение и реальность, рассказанные языком литературы и кинематографа // Труды РАШ. — Вып. 5. — М., 2008. С. 291-298.

Бретон 1986 — Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л. Г Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 40-72.

Бретон 1994 — Бретон А., Супо Ф. Магнитные поля // Антология французского сюрреализма. 20-е гг. М., 1994. С. 12-60.

Каспэ 2001 — Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. №47 [Электронный ресурс]. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/kaspe.html>.

Менегальдо 2007 — Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб: Алетейя, 2007.

Нагорная 2003 — Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. Учебное пособие к спецкурсу. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2003.

Поплавский 1999 — Поплавский Б. Сочинения /Общ. ред. и комм. С.А. Ивановой. СПб: «Летний сад», Журнал «Нева», 1999.

Турчин 1993 — Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.

ЛЕТОПИСЬ. ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ. РОСПИСЬ СОДЕРЖАНИЯ

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1915 г. №1. Декабрь. 412 стр.

1. И. Бунин. Стихотворения: Слово. Поэту. Шестикрылый 1
2. М. Горький. Воспоминания (очерки)4
3. И. Вольнов. Круги жизни (повесть)26
4. А. Замиралов. Кира (рассказы)54
5. М. Герасимов. Стихотворения: Ночной бой. Арагона. Шампань. Весна 65
6. Мартинес Сьерра. Приключение. Пер. К. Жихаревой70
7. Пьер Милль. В один прекрасный вечер. Вор. Обыкновенная история. Ежегодник. Пер. О. Сидерской95
8. Генрих Гейне. Послесловие к «Романцero». Пер. Натана Венгрова110
9. Юганнес Линнанкоски. Человек древнего Рима. Пер. Г. Тюнин116
10. Эйно Лейно. Илерми. Пер. Г. Тюнин120
11. М. Горький. Две души123
12. В. Базаров. Единство культуры и национализм135
13. А. Пинкевич. Писарев и естествознание (к 75-летию со дня рождения)151
14. Г. Зеземан. Война и наша валюта160
15. В. Плуталов. Дорожный разговор183
16. =Иностранное обозрение= В. Волгин. Балканские дела А. Лозовский. Литература о будущем мире (письмо из Франции) М. Павлович. Румыния в международном конфликте В. Керженцев. Английские настроения197

17. =Литература и искусство=	
А. Хирьяков. В лаборатории Л.Н. Толстого	
Арс. Авраамов. Скрябин	
А. Левинсон. Судьба картины249
18. =Внутреннее обозрение=	
Нестор. Прогрессивный блок и бюрократия	
Б. Богданов. Кооперация и продовольственный кризис	
М. Петров. К современному муниципальному кризису	
А. Никитский. Бюджет 1916 года и наши финансы	
П. Шаскольский. Евреи в высшей школе274
19. Нужны ли убеждения (письмо в редакцию)323
20. А. М. Хирьяков. К истории великого сердца329
21. Л. Н. Толстой. Дневник (в извлечениях)332
22. Библиография А. ЛЕВИНСОН. — Утраты и труды французской литературы. — А. ПИНКЕВИЧ. Детская литература в 1915 году. — НАТАН ВЕНГРОВ. В.В. Маяковский. Облако в штанах. — Л. ЦЕГЛОВА. Ив. Шмелёв. Карусель. — МИХ. ЛЕВИДОВ. Л. Добронравов. Горький цвет. — МИХ. ЛЕВИДОВ. Г. Гребенщиков. В просторах Сибири. — ВЯЧ. ПОЛОНСКИЙ. Андрей Соболев. Пыль. — С. АС — ОВ. Наградская. Злые духи. — МИХ. ЛЕВИДОВ. Жатва. Книга 6 — 7. — С. АС — ОВ. Петроградские вечера. Книга 4-ая. — С. АСТРОВ. В. Евгеньев. Н.А. Некрасов. — П. БЕРЕЗИН. Ромен Роллан. Жизнь Толстого. — В. Б. М. Н. Покровский. Очерк истории русской культуры. — В. БАЗАРОВ. А. Немов. Идея славянского возрождения. — А. РЯБИНИН. Ш. Депере. Превращение животного мира. — VARTHO. Артур Шустер. Процесс физики. — Н. С. Проф. Н.Н. Шапошников. Протекционизм и свобода торговли. — Н. С. Об — во имени А. И. Чупрова для разр. общ. наук. Труды комиссии о дороговизне.376
23. Книги, поступившие в редакцию406
24. Объявления410

* Статьи М. Лурье «Настроения на западе», Н. Суханова «Война и наши настроения», Г. Хайдмана «Кромвелизм без Кромвеля», Н. Сергиева «Дела церковные» — не могли быть помещены по независящим от редакции обстоятельствам.

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №1. Январь. 446 стр.

1. И. Бунин. Засуха в Раю. Аленушка. Скоморохи	1
2. М. Горький. В людях	4
3. Г. Гребенщиков. Любава (повесть)	35
4. Ф. Ласковая. Осеннее (этюда)	77
5. А. Серебров. Святки	86
6. Л. Н. Толстой. Хозяин и работник (первоначальный вариант)	104
7. В. Брюсов. перевод стихотворений И. Райниса: Труд и радость. Никогда. Вопросы девушки. Сосны. Умеренному. Успокоившаяся ветка. Королевна. Думы весной	116
8. М. Гольдшмидт. Еврей (перевод М. Благовещенской)	123
9. А. Блок. Перевод стихотворений А. Исаакиана	170
10. К. Тимирязев. Наука в современной жизни	173
11. М. Горький. По поводу одной анкеты	189
12. Гр. Петрович. Законодательство о биржах труда	221
13. Ст. Вольский. Новая Европа	235
14. К. Левин. А.И. Герцен и Польша	249
15. Л.Н. Толстой. Дневник.	262
16. =Литература и искусство= Д. Тальников. При свете культуры А. Кугель. Томазо Сальвини	275
17. =Иностранное обозрение= В. Волгин. Проблема мира в Западной Европе Вяч. Калинин. Под дамокловым мечом И. Ракитникова. Дети эмигрантов	309
18. =Внутреннее обозрение= А. Ерманский. Политические отклики Б. Авилов. Война и народное хозяйство А. Никитский. Местное самоуправление и кооперация Ад. Бельский. Из хроники народного образования М. Петров. Городские выборы в Петрограде	346

19. Библиография А. ЛЕВИНСОН. Вклад в бельгийскую литературу. — А. ПИНКЕВИЧ. Система Монтессори. — Н. ВЕНГРОВ. Н.Гумилев. «Колчан». — Н. ВЕНГРОВ. Рюрик Ивнев. «Самосожжение». — А.Н.С. К. Бальмонт. «Поэзия как волшебство». — АД. Б. «Слово». Сборник V. — Д. ВОЛКОВ. «Земля». Сборник VII. — В. ПОЛОНСКИЙ. Ю. Слезкин. Глупое сердце. — И. ФЛЕРОВСКИЙ. «Война и культура». — В. ГУСИН. В.В. Розанов. «Война 1914 года и Русское Возрождение». — Т. ГАНЖУЛЕВИЧ. А. Коллонтай. «Общество и материнство». — М. ПЕТРОВ. М. Г. Диканский. «Постройка городов, их план и красота». — А. Н — СКИЙ. В. М. Зензинов. «Очерки торговли на севере Якутской области». — В. БАЗАРОВ. Р. Штейнмету. «Философия войны». — Н. С. Н. Каблуков. «О повышении производительности труда в русской промышленности». — А. Н — СКИЙ. И. М. Гольдштейн. «Панамский канал, падение хлебных цен, война и наши торговые договоры». — А. Н — СКИЙ. В. А. Киселев. «Электропромышленность в ее прошлом и настоящем».	405
20. Книги, поступившие в редакцию	434
21. Объявления	438

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №2. Февраль. 372 стр.

1. И. Бунин. Стихотворение	1
2. С. Есенин. Стихотворение	4
3. Д. Семеновский. Стихотворение	5
4. М. Горький. В людях	6
5. Н. Никандров. Лес	43
6. А. Новоселов. Жабья жизнь	78
7. А. Блок. перевод Топелиуса, Рунеберга, Онерва	89
8. В. Брюсов. перевод Эркко	92
9. М. Гольдшмидт. Еврей (перевод М. Благовещенской)	94
10. Натан Венгров. Стихотворение О радости	148
11. В. Базаров. Усложнение жизни — упрощение мысли	149

12. Арс. Авраамов. Народ и музыка 170
13. Ник. Суханов. Русская публицистика о происхождении войны 184
14. Чернышев. Крестьянская реформа и «особый» путь нашего развития (к 55-летию отмены крепостного права) 189
15. И. Репин. Из воспоминаний 230
16. =Литература и искусство= Вяч. Полонский. Исповедь одного современника 241
17. =По России= Ст. Вольский. Алчущие и жаждущие Путник. Письмо из ссылки Д. Волков. В тылу (из записок очевидца) 259
18. =Внутреннее обозрение= А. Ерманский. Политические отклики В. Тихонович. Театр «из народа» А. Никитский. Финансово-экономические планы 292
19. =Иностранное обозрение= В. Волгин. Английские дела Раф. Григорьев. Из итальянских общественных настроений (письмо из Рима) 324
20. Библиография ARS. Валентин Горянский. Крылом по земле. — Т. Г. Любовь Столица. «Елена Деева». — НАТАН ВЕНГРОВ. Борис Садовской. «Полдень». — Д. ВОЛКОВ. В. В. Бруснянин. «Темный лик». — МИХ. ЛЕВИДОВ. А. Ремизов. «Укрепя». — В. ПОЛОНСКИЙ. Дм. Крачковский. «Человеческая весна». — ПОЛЯК. «Zusie» («Жизнь»). — Д. ВЫГОДСКИЙ. Барон Д. Г. Гинзбург. «О русском стихосложении». — Л. СТАРК. «Известия книжных магазинов «Т — ва М. О. Вольф» и «Вестник литературы» №1. — А.П. Е. Н. Медынский. «Внешкольное образование, его значение, организация и техника». — А. П. Проф. Н. М. Книпович. «Курс общей зоологии». — VARTHO. О. Д. Хвольсон. «Знание и вера в физике». — М. ПЕТРОВ. М. Д. Зажецков. «Всероссийский Земский Союз». — А. Ерманский. П. Г. Мижуев. «Сады — города и жилищный вопрос в Англии». — А. Н — СКИЙ. В. С. Зив. «Иностранные капиталы в русских акционерных предприятиях». — А. Н. И. М. Кулишер. «Германский экспорт и борьба с ним». 347
21. Книги, поступившие в редакцию 364
22. Объявления 367
<u>Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический</u>	

журнал.

1916 г. №3. Март. 368 стр.

1. Ив. Бунин. Стихотворения Святой Прокопий, Князь Всеслав	5
2. М. Горький. В людях	7
3. К. Волгин. Нянька	30
4. Н. Шкляр. У истоков сердца	41
5. Г. Гнесин. Воспоминания бродячего певца	56
6. С. Губер. Стихотворение	83
7. М. Гольдшмидт. Еврей (перевод М. Благовещенской)	84
8. Я. Седерберг. Китаец (перевод Б. Леонтьевой)	118
9. С. Лагерлеф. Солнечное затмение (перевод Б. Леонтьевой)	123
10. Н. Оллер. Природа (перевод З. Журавской)	128
11. М. Гарри. В рисовых полях (перевод Л. Климберг)	132
12. С. Дубнова-Эрлих. Стихотворение Мать	137
13. А. Богданов. Мировые кризисы, мирные и военные	139
14. Л. Мартов. Кант с Гинденбургом, Маркс с Кантом	164
15. М. Горький. Письма к читателю	171
16. Ник. Суханов. Интересы России в мировой войне	178
17. М. Павлович. Две династии	198
18. Л.Н. Толстой. Письма	219
19. =Иностранное обозрение= В. Волгин Кризис в Китае	
А. Лозовский. Конгресс французской социалистической партии	
Р. Григорьев. Итальянский клерикализм и война	224
20. =Литература и искусство= Вяч. Полонский. Заметки о молодых	
ARS. О музыкальной культуре	253
21. =Внутреннее обозрение= Летописец. Что же дальше?	
М. Ал — ров. Недосев и сельские хозяева	
А. Бельский. О внешкольном образовании	
А. Вильский. Церковные дела	271
22. От редакции. О традициях	307
23. В. Темный. Религия и государственность (письмо в редакцию)	310

24. =По России=	
Ст. Вольский. Письмо из провинции320
25. Библиография НИК. СУХАНОВ. «Самозащита». Марксистский сборник. — А. ПИНКЕВИЧ. «Внутренняя секреция». — А. СЕРЕБРОВ. «Голистан». Альманах. — Н. ВЕНГРОВ. София Парнок. Стихотворение. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Владимир Пруссак. «Цветы на свалке». — Р. АРСКИЙ. Р. Григорьев. «Недавнее». — МИХ. ЛЕВИДОВ. Георгий Чулков. «Сережа Нестроев». — АД. Б. 24-й альманах «Шиповник». — В. БАЗАРОВ. Эмиль Верхарн. «Окровавленная Бельгия». — Е. Р. Екатерина Эк. «Письма матери». Е. Кричевская. «Письма о материнстве». — А. ПИНКЕВИЧ. Н. И. Гаврилова и М. И. Стахорская. «Дневник матери». — Т. ГН. Г. Цыперович. «Синдикаты и тресты». — Т. ЗБ. Вив. «Труд и здоровье рабочих». — М. ПЕТРОВ. — Л. Я. Гуревич. «Обзор деятельности городских попечительств за первый год войны 1914-1915 г.». — М. ПЕТРОВ. М. Г. Диканский. «О русских курортах». — М. ПЕТРОВ. Календарь «Справочник Городского Деятеля на 1916 г.». — М. ПЕТРОВ. — Календарь «Справочник Земского Деятеля на 1916 г.».335
26. Письмо в редакцию. Шохор-Троцкого362
27. Книги, поступившие в редакцию363
28. Объявления365

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №4. Апрель. 368 стр.

1. М. Горький. В людях5
2. В. Ирецкий. Искусство писать35
3. Е. Замятин. Бог. Дьячок. Петька46
4. Т. Таманин. В вагоне51
5. Лев Толстой. Рассказ о каторжнике Федорове64
6. Ив. Бунин. Стихотворения Святогор и Илья, Песня70
7. М. Гольдшмидт. Еврей (перевод М. Благовещенской)72
8. Ганс Онруд. Мари Смехауген (перевод Э.Вейнбаум)126
9. В. Брюсов. Сонет ХLI Шекспира132
10. А. Богданов. Мировые кризисы, мирные и военные133
11. Проф. Г. Вульф. Рентгеновские лучи и строение кристаллов154

12. Ю. Каменев. Крушение интернационализма165
13. Ник. Суханов. Интересы России в мировой войне183
14. В. Базаров. Заколдованное царство204
15. =Литература и искусство=	
А. Левинсон. Мир искусства	
А. Смирнов. Творец души (Шекспир 1616-1916)224
16. =Иностранное обозрение=	
В. Волгин. Война и Ближний восток	
Е. Панн. Набег цеппелинов	
Е. Панн. В лагерной стоянке	
С. Сем — ский. Австрийские письма	
Мих. Павлович. Военная индустрия и заводы Шнейдера во Франции246
17. =По России=	
В. Симплтон. Письма знатного иностранца288
18. =Внутреннее обозрение=	
А. Ерманский. Мобилизация, да не та300
19. Библиография Из иностранной прессы. — Р. АРСКИЙ. К еврейскому вопросу в Польше. — Д. ВЫГОДСКИЙ. К. Д. Бальмонт. «Ясень. Видение древа». — Д. В. М. Струве. «Стая». — МИХ. ЛЕВИДОВ. «Слово», сб. VI. — В. ПОЛОНСКИЙ. «Зеленая лампа». — Е. И. А. Н. Толстой, т. VIII. «Земные сокровища». — Е. Р. Юр. Юркун. Рассказы. — Д. ВОЛКОВ. А. С. Панкратов. «Встречные люди». — В. БАЗАРОВ. Ник. Морозов. «На войне». — А. К — В. «Масонство в его прошлом и настоящем». — А. ПИНКЕВИЧ. «Наш журнал». — М. ПЕТРОВ. Д — р. А. Рисс. «Основы муниципального хозяйства». — Д. И. М. А. Бунатян. «Экономические кризисы».322
20. Книги, поступившие в редакцию348
21. Объявления351

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №5. Май. 336 стр.

1. Ив. Бунин. Стихотворение5
2. М. Горький. В людях6
3. Г. Вяткин. В селе Успенском	...22
4. Ив. Бунин. Казимир Станиславович	...48
5. Н. Венгров. Стихотворение	...57

6. Леон Катлен. Их малыш (перевод О. Сидерской)	... 62
7. Нильс Коллетт Вогт . Кошка на маяке (перевод Э. Вейнбаум)	... 96
8. Д. Семеновский. Стихотворение	... 112
9. А. Богданов. Мировые кризисы, мирные и военные	... 113
10. В. Калинин. Балканская Голгофа	... 125
11. Ник. Суханов. Россия и ее союзники	... 145
12. В. Базаров. Текущий момент и перспективы	... 162
13. =Иностранное обозрение= Н. Совский. Борьба за мир в Швеции М. Лурье. Влияние войны на общественные отношения в Германии	
Н. Егоров. В рабочей толпе (письмо из Франции)	... 180
14. =Внутреннее обозрение= М. Петров. Городская реформа и общественное мнение В. Войтинский. Областной сибирский съезд Р. Арский. Заработная плата А. Ерманский. Политические отклики	... 208
15. =По России= В. Симплтон. Письма знатного иностранца Диноэль. Трезвость в Сибири	... 251
16. =Литература и искусство= А. Левинсон. Современная русская живопись	... 272
17. Библиография ИЗ ИНОСТРАННОЙ ПРЕССЫ. С. СЕМ — СКИЙ. Н.А. Рубакин. «Среди книг». — Д. ВЫГОДСКИЙ. Т. Щепкина — Куперник. Отзвуки войны. — А. С. О. Мандельштам. «Камень». Стихи. — Д. В. Для детей. Стишки Л. Н. Модзалевского. — А. А — СКИЙ. А. С. Панкратов. «Кровавое заревое». — А. Л — Н. Уильям Дис. Локк. «Случайность». — В. ВОДОВОЗОВ. Эвелина Панкхерст. Моя жизнь. Записки суфражистки. — Н. ЧУЖАК. К. Дубровский. Рожденные в стране изгнания. С. Е. Сибирские записки. №1. — Г. ВЯТКИН. «Космополит». — А. К — В. А. Кизеветтер. Исторические от- клики. — А. М. СМИРНОВ. Великорусские сказки Пермской губ. — Р. ГРИГОРЬЕВ. Roberto Michels. L imperialismo italiano. — Р. АРСКИЙ. Энзис. Война и германская соц. — демократия.	... 279
18. Письмо в редакцию	... 307
19. Книги, поступившие в редакцию	... 307
20. Объявления	... 309

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический

журнал.

1916 г. №6. Июнь. 328 стр.

1. М. Горький. В людях	... 5
2. А. Чапыгин. Бегун	...25
3. Л. Пасынков. Без дела	...49
4. Ив. Бунин. Райское дерево. Псалтырь	...65
5. Леон Катлен. Их малыш (перевод О. Сидерской)	... 67
6. Пьер Милль. Монарх (перевод Н. Тасина)	...106
7. В. Аренс. Стихотворение	...139
8. Н. Никольский. Основные моменты в развитии русской церковной жизни	...141
9. Ю. Делевский. Новейшие космологические теории	...160
10. С. Лурье. Вопросы война и мира 2300 лет тому назад	...184
11. Н. Рожков. Дороговизна	...203
12. =Иностранное обозрение= А. Мартынов. В тисках мировой конкуренции Л. Мартов. Гражданин Густав Эрве С. Вольский. Лорд Китченер	...217
13. =Внутреннее обозрение= А. Пинкевич. К реформе средней школы А. Никитский. Новые прямые налоги	...247
14. =Литература и искусство= Ромен Роллан. Правда в шекспировском театре (перевод А.Луначарского)	...270
15. =По России= Вильям Симплтон. Письма знатного иностранца	...282
16. Библиография А. Л — Н. Из литературной жизни Франции. — АД. Б. «Земля». Сб. XVIII. — А. СЕРЕБРОВ. Ромен Роллан. «Жан Кристоф. Ярмарочная площадь». — МИХ. ЛЕВИДОВ. Джек Лондон «Железная пята», «Звездные скитания». — Д. ВОЛКОВ. Юрий Соболев. «Антон Чехов». — ЛЕОНИД СТАРК. Горбачевский. «Записки декабриста». — А. К — В. Л. Н. Пыпин. «Религиозные движения при Александре I». — П. ЮШКЕВИЧ. Д. Заславский. Ст. Иванович. «Кадеты и евреи». — А. ПИНКЕВИЧ. «Календарь русской природы на 1916 г.». — НИК. СУХАНОВ. «Общество имени Чупрова. Труды комиссии по изучению современной дороговизны. Вып. IV». — М. ПЕТРОВ. «Трудовое посредничество». — М. ПЕТРОВ. И. В. Владиславлев. «Классификация литературы по вопросам земского и городского самоуправления».	...291

17. Письмо в редакцию. А. Пинкевич	...321
18. Книги, поступившие в редакцию	...322
19. Объявления	...324

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №7. Июль. 320 стр.

1. М. Горький. В людях5
2. Вяч. Шишков. Тайга 23
3. А. Высоцкий. Его родина50
4. Ив. Бунин. Стихотворения Мулы, Эллада 73
5. Пьер Милль. Монарх (авторский перевод Н. Тасина) 75
6. Г. Дж. Уэллс. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна (авт. перевод М. Ликиардопуло)103
7. Иван Филипенко. Стихотворение Праздник солнца161
8. С. Штрайх. Письма Н. И. Пирогова163
9. Н. Каблуков. Влияние профессиональных союзов рабочих на развитие производительных сил страны184
10. П. Юшкевич. Принцип относительности и новое учение о времени204
11. А. Богданов. Мировые кризисы, мирные и военные214
12. =По России=	
В. Симплтон. Письма знатного иностранца239
13. =Внутреннее обозрение=	
А. Ерманский. Политические отклики	
Г. Зеземан. Наша валюта256
14. =Иностранное обозрение=	
В. Керженцев. Ирландская трагедия	
Раф. Григорьев. Бытовые штрихи (письмо из Рима)277
15. Библиография Д. ВЫГОДСКИЙ. Е. Кузьмина — Караваева. «Русь». — ВЯЧ. ПОЛОНСКИЙ. 25 Альманах «Шиповника». — Д. В. Надежда Санжарь. «Записки Анны». Она же. «Заколдованная». Она же. «По своему». — Д. ВЫГОДСКИЙ. «Пушкин». — Р. АРСКИЙ. М. Павлович. «Смерть Жореса». — А. К — В. А. Н. Пыпин. «Русское масонство XVIII и I четв. XIX века». — А. НИКИТСКИЙ. Я. М. Букшан. «Проблема чайной монополии и мировой чайный рынок».307
16. Книги, поступившие в редакцию317
17. Объявления318

*Статья М. Лурье «Попытки международного общения» не могла появиться по независящим от редакции обстоятельствам.

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №8. Август. 320 стр.

1. М. Горький. В людях5
2. Вяч. Шишков. Тайга	...28
3. М. Черников. Бурый	...68
4. Ив. Бунин. Стихотворения	...86
5. Пьер Милль. Монарх (перевод Н. Тасина)	...89
6. Г. Дж. Уэллс. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна (авт. перевод М. Ликиардопуло)	...126
7. К. З. Современная Польша	...168
8. П. Юшкевич. Принцип относительности и новое учение о времени	...190
9. К. Тимирязев. Памяти друга (из воспоминаний о М. Ковалевском)	...211
10. И. Давидзон. О спекуляции	...226
11. =По России=	
П. Сурожский. По Мариинскому водному пути	...235
12. =Иностранная жизнь=	
В. Волгин. Из иностранной хроники	
М. Смит. Факты английской общественности	
Н. Егоров. Письмо из Франции	...249
13. =Литература и искусство=	
Ад. Бельский. Жизнь «Ивана»	...271
14. =Внутреннее обозрение=	
В. Водовозов. К отставке Сазонова	
М. Петров. По поводу предстоящей реформы земства	
А. Никитский. Война и биржа	
Н. Осинский. Твердые цены и аграрные вождедения	...279

15. Библиография. Н. ВЕНГРОВ. Т. Ефименко. «Жадное сердце». — Д. ВЫГОДСКИЙ. Франсуа Вийон. «Отрывки из «Большого завещания». — Д. ВЫГОДСКИЙ. Д. Дарский. «Радость земли». — РАФ. ГРИГОРЬЕВ. Н. Каржанский. «Париж». — ВЯЧ. П. С. Золотарев. «Синхронистическая диаграмма по истории русской литературы». — Р. АРСКИЙ. В. Майский. «Германия и война». — П. ЮШКЕВИЧ. В. Л. Богаевский. «Земледельческая религия Афин». — А. НИКИТСКИЙ. Проф. В. Н. Твердохлебов. «Финансовые очерки».	...307
16. Объявления	...319

*Статья А. Лозовского «Еще о будущем мире» (Письмо из Парижа) не могла быть помещена по независящим от редакции обстоятельствам

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №9. Сентябрь. 320 стр.

1. М. Горький. В людях5
2. Вяч. Шишков. Тайга33
3. М. Кисин. Фабричная84
4. Ив. Бунин. Бегство во Египет (стихотворение)107
5. Леон Фрапье. Гордячка. Гнездо. Мама меня поцеловала (перевод с фр. Н. Шер)108
6. Г. Дж. Уэллс. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна (авт. перевод М. Ликиардопуло)119
7. Натан Венгров. Сегодня (стихотворение)161
8. Ю. Каменев. Социальное содержание империализма и его преодоление164
9. И. Манухин. Памяти И.И. Мечникова186
10. Г. Гордон. Об алкоголизме в средней школе192
11. Р. Вишпер. Заметки историка о религиозных искажениях современности204
12. =По России=	
Л. Орлов. Казенная и народная медицина в Сибири	
Ст. Вольский. Кооператор214

13. =Иностранная жизнь=	
В. Волгин. Из иностранной хроники	
В. Керженцев. Militarизм в Америке	
Раф. Григорьев. Письмо из Италии239
14. Л. Н. Толстой. Дневник (извлечения)254
15. =Внутреннее обозрение=	
А. Ерманский. Организованная сила	
Е. Медынский. Из хроники народного образования	
Г. Новоградский. В «житнице Европы»276
16. Библиография А. К — В. Эпоха римского им- периализма в новом освещении. — И. Ферреро. «Величие и падение Рима». — О. Б. «Седьмое покры- вало». — Д. ВЫГОДСКИЙ. Константин Большаков. «Солнце на излете». Он же. «Поэма событий». — ВЯЧ. ПОЛОНСКИЙ. Борис Зайцев. «Земная печаль». — Б. НЕЙМАН. Федор Коммисаржевский. «Театральные прелюдии». — А. К — В. М. Н. Коваленский. «Русская история в культурно-бытовых очерках». — М. ПЕТРОВ. «Статистические данные, относящиеся к Петрограду и Петр. Городск. Общ. Управлению».306
17. Объявления318
*Поэма В. Маяковского «Война и мир» (III часть), стихотворение Ив. Бунина «Архистратиг», статья Р. Ар — ского «Рабочее движение во время войны», корреспонденция М. Лурье «Рост оппозиции в Германии» и «Письмо в редакцию» А. Керенского — не могли быть напечатаны в настоящей книге по независящим от редакции обстоя- тельствам.	
**При этом номере прилагается проспект изданий творчества А. и И. Гранат «История нашего времени».	

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №10. Октябрь. 368 стр.

1. Ив. Бунин. Стихотворение5
2. М. Горький. В людях6
3. Ив. Бунин. Аглая	...25
4. Вяч. Шишков. Тайга	...34
5. Д. Семеновский. Стихотворение	...66

6. Волк Фенрис. Финансовая повесть (перевод с немецкого Вл. Перазича)	...67
7. Г. Дж. Уэллс. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна (авт. перевод М. Ликиардопуло)	..134
8. Пан. Стихотворения	..181
9. А. Лозовский. Экономический блок	..182
10. А. Селиванова. Три года в провинции	..203
11. М. Покровский. Константинополь	..228
12. И. Рабинович. О Шейлоке	..240
13. А. Лотоцкий. Народное образование на украинском юге	..252
14. =Иностранная жизнь=	
В. Волгин. Из иностранной хроники	
Р. Григорьев. Итальянский социализм и война	..269
15. М. Горький. Памяти В. И. Семевского	...296
16. А. Кудрявцев. В. И. Семевский	...299
17. =Внутреннее обозрение=	
Г. Новоградский. По пути к хлебной монополии	
Р. Арский. За 2 года	
Е. Е – в. Новый фактор в культурной жизни России	..305
18. Библиография Ф. Р. Новые идеи в математике. – Д. В – ИЙ. Ник. Ашукин. «Скитания». – Д. ВЫГОДСКИЙ. Илья Сургучев. «Соседка». – Д. В. Б. Лазаревский. «Любимое». – О. Б. «Кровожадный Турка и Волшебник Магги». – РАФ. ГРИГОРЬЕВ. М. Серао. «Говорит женщина». – Л. С. Вяч. Иванов. «Борозды и межи». – Д. ВЫГОДСКИЙ. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. – Р. АРСКИЙ. Сборник «Под старым знаменем». – РАФ. ГРИГОРЬЕВ. Роберто Парибени. «Италия и средиземный восток». – А. ЛУНАЧАРСКИЙ. Art. Noiitscher. Das amerikanische Gesicht. A. Bossert. «Herder, sa vie et son oeuvre». – А. К – В. Кир. Левин. «Русская история в простых рассказах». – НИК. АНДРЕЕВ. К. Тахтарев. «Социология как наука». – Р. АРСКИЙ. Проф. М. И. Туган-Барановский. «Социальные основы кооперации». – М. ПЕТРОВ. «Харьковский календарь на 1916 г.». «Кинешемский календарь – ежегодник на 1916 г.».	..343
19. Письмо в редакцию	..367
20. Объявления	..368

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №11. Ноябрь. 336 стр.

1. М. Горький. В людях9
2. И. Бабель. Мама, Римма и Алла. Эля Исаакович и Маргарита Прокофьевна32
3. Вяч. Шишков. Тайга45
4. Л. Толстой. Ненапечатанные главы из романа Воскресение68
5. П. Сухотин. Стихотворение77
6. П. Люис. Отчаявшаяся (перевод с французского Ю.Ж.)79
7. Г. Дж. Уэллс. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна (авт. перевод М. Ликиардопуло)84
8. Э. Герман. Стихотворения	...143
9. К. Тимирязев. Старое и новое в физике	...145
10. М. Покровский. Константинополь	...171
11. Т. Таманин. Разговор	...190
12. В. Базаров. О национальном вопросе	...206
13. =Иностранная жизнь= В. Волгин. Из иностранной хроники М. Смит. Продовольственный вопрос в Англии Н. Совский. Политический кризис в Дании Т. Гневич. Независимая Польша	...223
14. =По России= П. Сурожский. На Дону	...259
15. =Внутреннее обозрение= А. Никитский. Бюджет 1917 года М. Петров. Муниципальная продовольственная компания И. Дроздов. Как создать у нас чистую, независимую, народную газету?	...273

16. Библиография <i>Статьи и обзоры</i> : В. ЗЕЛЕНКО. Обзор детской литературы. — А. КУДРЯВЦЕВ. Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли. <i>Рецензии</i> : А. СЕРЕБРОВ. Гюлистан. Альманах II. — Д. ВЫГОДСКИЙ. «Памятники мировой литературы». — Н. ВЕНГРОВ. Ал. Ширяевец. «Запевка». — Д. В. Клементий Бутковский. «Кавалерийские победы». — ВЯЧ. ПОЛОНСКИЙ. Н. С. Сергеев-Ценский. «Наклонная Елена». — БРИК. С. Ауслендер. «Сердце воина». — Л. РЕЙСНЕР Шарль де-Костер. «Уленшпигель». — А. БЕЛОЖЕНКО. «Збирник памяти Т. Шевченка». — С. ДУБНОВА-ЭРЛИХ. Леопольд Стафф. «Посев Судьбы». — РАФ. ГРИГОРЬЕВ. Габриель Д'Аннунцио. «Леда без лебеда». — А. ЛУНАЧАРСКИЙ. Benedetto Croce. «Letteratura della nuova Italia». — В. ШКЛОВСКИЙ. К. Фолль. «Опыты сравнительного изучения картин». — А. К — В. Пр. Н. Фирсов. «Чтения по истории Сибири». — А. ЛОЗОВСКИЙ. Compte de Fels. «L'imperialisme Francais». — Н. СОВСКИЙ. «Selskabet for Social Forsken of Krigens Følger». — Р. АРСКИЙ. В. Майский, Энзис, Velox. «Марксизм и вопросы войны и мира». — Г. ЗЕЗЕМАН. И. А. Михайлов. «Война и денежное обращение». — М. ПЕТРОВ. В. М. Хижняков. «Воспоминания земского деятеля». <i>Заметки</i>	...300
17. Книги, поступившие в редакцию	...331
18. Объявления	...334

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1916 г. №12. Декабрь. 352 стр.

1. От редакции9
2. М. Горький. В людях10
3. Н. Никандров. На Часовенной улице50
4. Ф. Ласковая. Левка79
5. С. Дубнова-Эрлих. Стихотворения93
6. Г. Дж. Уэллс. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна (авт. перевод М. Ликкардопуло)96
7. Реми де-Гурмон. Диана. Случай с королем. Монах (перевод Ю.Ж.)	...165
8. Н. Венгров. Стихотворения	...177
9. Э. Верхарн. Четыре поэмы (перевод В. Брюсова)	...182
10. Б. Авиллов. Экономическая проблема будущего	...187
11. Л. Толстой. Дневник	...200

12. Н. Лазаркевич. Из области науки	...216
13. =По России=	
П. Сурожский. Астраханское рыбное царство	...225
14. =Литература и искусство=	
В. Брюсов. Одна из граней творчества Эмиля Верхарна	
С. Левидова. Джек Лондон	...239
15. =Иностранная жизнь=	
А. Мартынов. Из истории бельгийского нейтралитета	
В. Шкловский. Из внутренней организации литературной жизни англо-саксонских стран	
Н. Скопин. Дело Фридриха Адлера	
М. Смит. Ллойд-Джордж	...254
16. =Внутреннее обозрение=	
В. Базаров. О природе парламентского искусства	
В. Войтинский. Беженцы в Сибири	
Н. Андреев. Когда же Россия станет грамотной?	...286
17. Библиография <i>Статьи и обзоры</i> : А. КУДРЯВЦЕВ. Новости русской историографии за последнее десятилетие XVIII — XIX в. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Альманах муз. — <i>Рецензии</i> : Н. КАРАТЫГИНА. Сборник «Триремы». — Л. РЕЙСНЕР. Вл. Нелединский. Томление духа. — Д. ВЫГОДСКИЙ. И. А. Аксенов. Елисаветинцы. — А. БЕЛОЖЕНКО. Старая Украина. — Т. ТАМАНИН. О. Рунова. Лунный свет. — Л. РЕЙСНЕР. Ю. Слезкин. Господин в цилиндре. — Л. С. А. Белый. Петербург. — Л. РЕЙСНЕР. Жорж Роденбах. Агонии городов. — Т. КЛАДО. В. Оркан. Любовь и голод. — В. ШКЛОВСКИЙ. В. Азбукин. И. А. Гончаров в русской критике. — Н. БРЮЛЛОВА-ШАСКОЛЬСКАЯ. Э. Леви. Греческая скульптура. — А. КУДРЯВЦЕВ. Временник. — А. КУДРЯВЦЕВ. Г. Де-Воллан. История общественных и революционных движений в связи с культурным развитием русского государства. — Н. СОВСКИЙ. Густав Кассель. Экономическая сила сопротивления Германии. — Н. СОВСКИЙ. Paul Lensch. Социал-демократия, ее конец и счастье. — В. ЗЕЛЕНКО. Д — р Е. В. Членов. Идишизм и школа. — Н. АНДРЕЕВ. С. А. Левитин. Трудовая школа — школа будущего. — <i>Заметки</i> : Н. ВЕНГРОВ. Н. Ливкин. Инок. — И. РАБИНОВИЧ. С. Ф. Либрович. На книжном посту. — Труды проф. С. А. Венгерова. — С. Я. ШТРАЙХ. Литературные воспоминания Н. И. Пирогова.	...316
18. Книги, поступившие в редакцию	...339
19. Объявления	...341

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1917 г. №1. Январь. 329 стр.

1. Валерий Брюсов. Стихотворение9
2. М. Горький. Страсти-мордасти12
3. М. Кисин. Из мужиков29
4. Р. Кумов. Завещание48
5. Ф. Шаляпин. Автобиография53
6. Дм. Семеновский. Стихотворение73
7. Дж. Лондон. По ту сторону «Щели» (авториз. перевод М. Ричардс)74
8. Дж. М. Барри. Белая птичка (перевод А. Даманской)94
9. В. Аренс. Стихотворение	...133
10. М. Павлович. Военные бюджеты держав накануне войны	...135
11. Э. Верхарн. Рубенс	...147
12. В. Базаров. О конечных целях	...167
13. Ник. Суханов. По поводу мирных предложений	...188
14. =Иностранная жизнь= В. Волгин. Некоторые итоги 1916 года Раф. Григорьев. Из Италии. А. Коллонтай. Итоги избирательной кампании в Соединенных Штатах	...205
15. =По России= П. Сурожский. Черноземно-промышленный край	...237
16. =Литература и искусство= Д. Выгодский. Поэзия и поэтика А. Левинсон. «Современники» Ад. Бельский. Русский губернатор	...248
17. =Внутреннее обозрение= Р. Арский. Военные прибыли Батрак. На новых путях В. Зеленко. Всеобщее и обязательное обучение	...277

18. Библиография Б. СТОЛПНЕР. История еврейского народа. — ВЛ. ШКЛОВСКИЙ. В. Шишмарев. Клеман Маро. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Лонгфелло. Песнь о Гайавате. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Моисей Скороходов. Песня первая. — ВЯЧ. ПОЛОНСКИЙ. Земля, сб. XIX. С. ДУБНОВА-ЭРЛИХ. Гр. Алексей Н. Толстой. Искры. — С. ДУБНОВА-ЭРЛИХ. Вяч. Шишков. Сибирский сказ. — М. ЛЕВИДОВ. М. Кузмин. Антракт в враге. — Т. КЛАДО. Томас Краг. История одного одинокого. — Л. С. Д. Мережковский. Будет радость. — Т. ШАТИЛОВА. Рони-старший. Погибли? — Д. ВЫГОДСКИЙ. В. Фриче. Итальянская литература XIX в. — А. ЛЕВИНСОН. Г. К. Лукомский. Современный Петроград. — А. БЕЛОЖЕНКО. Украинский народ в его прошлом и настоящем. — А. КУДРЯВЦЕВ. Н. Боголюбов. Н. И. Новиков и его время. — П. ЮШКЕВИЧ. А. Деборин. Введение в философию диалектического материализма. — Р. АРСКИЙ. Н. Скопин. Вокруг Циммервальда. — НИК. АНДРЕЕВ. Проф. Джорджо Дель-Веккио. Моральные причины войны. — П. РЯБОВСКИЙ. «Охрана труда». — В. ЗЕЛЕНКО. С. И. Бондарев. Будем трезвы. — В. ЗЕЛЕНКО. Е. Медынский и И. Лапшов. Систематический указатель книг и статей по внешкольному образованию. — П. ЮШКЕВИЧ. Материалы к истории и изучению религиозно-общественных движений в России. — М. ПЕТРОВ. Д. ВЫГОДСКИЙ. Н. Шульговский. Терновый венец. М. Гартевельд. Сафо. Е. Гликман. Эда. А. Сович. Баяновы песни славянам. С. Бобров. — Н. М. Языков о мировой литературе. — БРИГ. Н. Тимковский. Дворянская берлога. А. Окулов. На Амыл-реке и др. рассказы	...300
19. Письма в редакцию	...326
20. Книги, поступившие в редакцию	...328
21. Объявления	...329
* Статья В. Б — рова «Междудумье» (вместо полит. обзора) не могла быть помещена по независящим от редакции обстоятельствам.	

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1917 г. № 2, 3, 4. Февраль, Март и Апрель. 457 стр.

От редакции7
1. М. Пришвин. Грезница9
2. Г. Сошилов. Именины Анны Павловны18
3. Ф. Шаляпин. Автобиография35

4. Валерий Брюсов. Стихотворение55
5. Дж. М. Барри. Белая птичка (перевод А. Даманской)57
6. Э. Штильгебауер. Inferno (перевод М. Благовещенской)97
7. Вл. Маяковский. Война и Мир. Поэма, ч. V247
8. Э. Верхарн. Рубенс255
9. М. Алданов. Дракон270
10. К. Тимирязев. Наука, демократия и мир293
11. М. Горький. Письма к читателю305
12. =Иностранная жизнь= Тель. Новый Гордиев узел М. Морозов. Письмо из Франции М. Лурье. Раскол в германской социал-демократии М. Смит. Впечатления «человека с улицы»309
13. =Литература и искусство= А. Бенуа. Художественный спор А. Левинсон. Пути финского искусства Г. Г. По поводу «Маскарада»360
14. =Внутреннее обозрение= В. Базаров. Первые шаги русской революции Н. Орлов. К вопросу о продовольствии Р. Арский. Экономические задачи пролетариата С. Демин. Финансы новой России376
15. Военная цензура о «Летописи»425
16. Библиография Д. ВЫГОДСКИЙ. Поэзия Армении. — В. АРЕНС. Р. Ивнев. Золото смерти. — Д. В. К. Маригодов. Проселок. — ЛЮСИНА. Ф. Ласковая. Муть. — М. ЛЕВИДОВ. А. Лозина-Лозинский. Одиночество. — Н. С — СКИЙ. С. Гусев- Оренбургский. Над поэмой. — ЛЮСИНА. Айзман. Дети. — Т. КЛАДО. А. Серафимович. Воробьиная ночь. Клубок. —	

М. ЛЕВИДОВ. P. Marguerite. L'Embusqué. — Д. ВЫГОДСКИЙ. П. Щеголев. Дуэль Пушкина. — В. ШКЛОВСКИЙ. С. Г. Тер- Микельян. Больная душа Гончарова. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Д. Галанин. М. Ломоносов. — ВЯЧ. ПОЛОНСКИЙ. Ю. Айхенвальд. Слова о словах. — Н. БРЮЛЛОВА- ШАСКОЛЬСКАЯ. А. и М. Круазе. История греческой литера- туры. — А. СМИРНОВА. Д. Зеленин. Очерки русской мифо- логии. — А. КУДРЯВЦЕВ. Исторические известия. — Д. В. О. Панов. К истории народов Средней Азии. — Н. АНДРЕЕВ. В. Водовозов. На Балканах. — Р. АРСКИЙ. В. Майский. Ллойд- Джордж. — А. НИКИТСКИЙ. Ю. Каменев. Экономическая система. — Р. АРСКИЙ. М. Мижуев. Национальный минимум. — Н. ЕГОРОВ. Ruedorffer. Философия национализма. — Б. АВИЛОВ. Ив. Урманов. Банковые служащие. — Б. АВИЛОВ. Трудовое посредничество. — С. Е-В. Кооперативный Календарь. — Д. В. И. Аксенов. Неуважительные основания. — Д. В. Н. Черкасов. Искания духа. — Д. В. Е. Коровин. Мой уголок. — Д. В. М. Барахович. Ночное небо428
17. Книги, поступившие в редакцию454
18. Объявления457

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1917 г. № 5, 6. Май — Июнь. 379 стр.

1. В. Брюсов. Стихотворение5
2. В. Горянский. Стихотворение6
3. М. Горький. Легкий человек9
4. Д. Семеновский. Арбан25
5. Ф. Шаляпин. Автобиография34
6. Ф. Гладков. Единородный сын53
7. Н. Венгров. Стихотворение83
8. Э. Герман. Стихотворение84
9. Дж. М. Барри. Белая птичка (перевод А. Даманской)85
10. Г. Гейне. Диспут (перевод И. Мандельштама)183
11. В. Брюсов. Учители учителей196
12. К. Каутский. Конференция в Готе217
13. М. Горький. Речь на заседании Свободной Ассоциации223
14. В. Базаров. Куда мы идем?232
15. Д. Михайлов. Как мы братались242

16. =Литература и искусство=	
Д. Выгодский. О творчестве Бальмонта	
А. Левинсон. Из литературной жизни Франции251
17. =По России=	
В. Симпלטон. Письма знатного иностранца	
А. Кудрявцев. Революция и провинциальная печать265
18. = Иностранная жизнь=	
А. Коллонтай. На новом пути	
А. Зурабов. Германский империализм в Турции	
М. Морозов. Письмо из Франции	
Н. Крупская. Дорогу таланту!	
Р. Григорьев. Манифест итальянских социалистов279
19. =Внутреннее обозрение=	
Р. Арский. Рабочее движение и революция	
М. Смит. Проблема продовольствия	
В. Зеленко. Ближайшие задачи в деле народного образования	
А. Луначарский. Расслоение соц-демократии326
20. Библиография Н. СУМ. Естественные богатства России. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Эмиль Верхарн. Стихи. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Владимир Пруссак. Деревянный крест. — Л. РЕЙСНЕР. В. М. Алексеев. Китайская поэма о поэте. — Л. РЕЙСНЕР. Н. Гумилев. Гондла. — М. ЛЕВИДОВ. Р. Ивнев. Несчастный ангел. — М. ЛЕВИДОВ. П. Успенский. Кинодрама. — Л. С. И. С. Тургенев. Поп. — А. КУДРЯВЦЕВ. Н. Кареев. История западной Европы в новое время. — В. ПОЛОНСКИЙ. А. С. Изгоев. Наши политические партии. — А. ЛУНАЧАРСКИЙ. Franz Heineman. Vom Kriege und gegen den Krieg. — Г. З. Die internaticnale und der Weltkrieg. Materialen, gesammelt von Carl Gr nberg. — Г. З. Дипломатическая война вокруг Багдадской жел. дор. — М. ПАВЛОВИЧ. Dr Gustave le Bon. Enseignements Psychologiques de la guerre europeenne. Ernest Flammarion. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Ш. Беридзе. Поэт порыва. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Минуты. Стихи.359
21. Книги, поступившие в редакцию376
22. Объявления379
<u>Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.</u>	
<u>1917 г. № 7, 8. Июль — Август. 336 стр.</u>	
1. Вл. Маяковский. Война и мир. Поэма. Пролог7
2. А. Новоселов. Беловодье9

3. Ф. Шаляпин. Автобиография35
4. Р. Кумов. Малаша с Перекопских гор64
5. М. Горький. Баллада о графине. Эллен де Курси81
6. В. Брюсов. Стихотворение85
7. А. Франс. Восстание ангелов. Пер. Вл. Перазича87
8. М. Сьерра. Благословенная весна. Пер. К. Жихаревой127
9. Дм. Семеновский. Стихотворение136
10. Д. Выгодский. Стихотворение137
11. В. Брюсов. Учители учителей138
12. К. Каутский. Перспективы русской революции. Пер. В. А. Перазича170
13. М. Горький. Речь на публичном заседании «Лиги социального воспитания»184
14. А. Лозовский. Железо и уголь192
15. М. Павлович. Проблемы войны и мира215
16. Р. Арский. О крахе промышленности220
17. =По России=	
П. Сурожский. Как строилась мурманская железная дорога	
А. Кудрявцев. Культурное строительство в провинции232
18. =Иностранная жизнь=	
В. Керженцев. Русская революция и Америка	
К. Заславский. Из Польши	
М. Морозов. Письмо из Франции	
М. Смит. То, что в Англии	
Раф. Григорьев. Иностранная хроника254
19. =Литература и искусство=	
О. Брик. Демократизация искусства	
Л. Рейснер. Поэзия Райнер Мария Рильке298
20. Библиография Д. ВЫГОДСКИЙ. Лебединая песня Верхарна. — Д. ВЫГОДСКИЙ. Виктор Гофман. Собрание сочинений. — Л. РЕЙСНЕР. М. Бамдас. Предрассветный вечер. — РАФ. ГРИГОРЬЕВ. Книга. Сборник первый. — П. С — СКИЙ. Б. Зайцев. Волки и Н. Тимковский. Праздничные рассказы. — П. С — СКИЙ. Вл. Войтинский. В тайге. — РАФ. ГР. Л. Троцкий. В плену у англичан. — РАФ. ГР. Л. Мартов. Фридрих Адлер. — Р. АРСКИЙ. Н. Ленин (Вл. Ильин). Империализм как новейший этап капитализма. — Р. АРСКИЙ. Б. Ишханян. Развитие империализма и милитаризма в Германии. —	

А. КУДРЯВЦЕВ. А. Грищенко. Русская икона как искусство живописи. — Д. В. А. Мухарева. Стихи. — Д. В. Иннокентий Оксенов. Зажженная свеча. — О. Б. Пылающие звенья. Поэты. — О. Б. Евгений Гликман. Стихи. — О. Б. Ольга Долматова. Стихи.316
21. Книги, поступившие в редакцию329
22. Объявления336

Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал.

1917 г. № 9 — 12. Сентябрь — Декабрь. 239 стр.

1. От редакции5
2. А. Новоселов. Беловодье.6
3. Вяч. Шишков. Лесной житель. Сказка-быль69
4. Ф. Шаляпин. Автобиография86
5. М. Моравская. Стихотворения152
6. В. Брюсов. Учители учителей157

ИДЕЯ О РОМАНЕ КАК КОГНИТИВНЫЙ АЛГОРИТМ:
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧИТАТЕЛЬСКОГО СОЗНАНИЯ ГЕРОЯ
В ПОВЕСТИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ДВОЙНИК»

«...ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена» [I, 59]. Данное замечание Макара Девушкина могло бы послужить эпиграфом к настоящему выступлению, посвященному теме читательского сознания в прозе Ф.М. Достоевского. Выбор цитаты неслучаен. Проблема интерпретации читательского сознания героя Достоевского не раз останавливала на себе внимание литературоведов. Однако, что касается произведений 1840-х годов, Голядкин длительное время оставался в тени именно Макара Алексеевича Девушкина. Пристальному исследовательскому вниманию в связи с затронутой темой роман «Бедные люди» обязан, в первую очередь, знаменитым «литературным эпизодом»¹: знакомством Девушкина с пушкинским «Станционным смотрителем» и голевой «Шинелью».

Касаясь читательского «я» Голядкина, мы будем отталкиваться от сравнительно небольшого отрывка в журнальной редакции «Двойника» («Отечественные записки», 1846, №2). Речь идет о ремарке повествователя, относящейся к сцене утреннего пробуждения Голядкина в квартире на Шестилавочной улице, точнее, к сцене, в которой Голядкин с наслаждением перебирает ассигнации.

Заметим здесь, кстати, одну маленькую особенность господина Голядкина. Дело в том, что он очень любил иногда делать некоторые романические предположения относительно себя самого; любил пожаловать себя подчас в герои самого затейливого романа, мысленно запутать себя в разные интриги и затруднения и, наконец, вывести себя из всех неприятностей с честью, уничтожая все препятствия, побеждая затруднения и великодушно прощая врагам своим [I, 335].

Из варианта 1866 года данная ремарка была выпущена вместе с предшествующим ей фрагментом — размышлением Голядкина о том,

¹ См. например: *Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. М., 1985. С. 161 — 209.

куда бы могла привести его та сумма, которой он в настоящий момент располагает, в случае, если бы он «... вдруг ... вышел в отставку и таким образом остался бы без всяких доходов» [Там же]. В современной научной литературе, посвященной «Двойнику», принято опираться на поздний вариант текста. В статьях и монографиях, посвященных раннему творчеству писателя, обращение к первоначальной редакции встречается, как правило, лишь на уровне эпизодических экскурсов в целях расширения доказательной базы отдельных исследований. Достаточно показательна радикальная формулировка Р. И. Аванесова: «Вторая редакция есть первая редакция минус известное количество страниц»¹. Тем не менее, столь безапелляционные выводы мы бы рискнули назвать преждевременными, поскольку многие выпущенные фрагменты «Двойника» до сих пор редко привлекали внимание достоевистов.

Одна из таких лакун — приведенный нами отрывок, всего несколько раз привлечший к себе интерес исследователей. Из всех интерпретаций сцены «романических предположений» наиболее перспективной представляется интерпретация Н.Г. Михновец, приведенная в одной из глав ее обширной монографии². Опираясь на цитату из журнальной редакции, Михновец предпринимает попытку рассмотрения композиции повести с точки зрения двух сюжетных схем, имеющих место в мирозерцании Голядкина. Первая восходит к «Скупому рыцарю» Пушкина, вторая — к «Маскараду» Лермонтова и пушкинскому «Выстрелу». Михновец приводит конкретное описание этой схемы, «подчинившей воображение Голядкина и ставшей основой его “приключений” ...»: «клевета врагов — месть героя — рыцарское спасение возлюбленной и самоутверждение героя — великодушное прощение им врагов»³. Но остроумно найденная схема используется Михновец лишь в качестве одной из иллюстраций общего замысла работы. Нам бы хотелось по возможности восполнить этот пробел, рассмотрев саму структуру «романического предположения» в качестве своего рода макросюжета, к которому по какой-то причине прибегает Голядкин.

Вслед за Михновец нельзя не отметить, что перед нами не просто каприз воображения, но обобщенная фабульная схема с четкой жан-

¹ Аванесов Р. И. Достоевский в работе над «Двойником» // Творческая история. Исследования по русской литературе. М., 1927. С. 190.

² Михновец Н. Г. Функционирование прецедентных единиц в произведениях Ф. М. Достоевского // Михновец Н. Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. Место и роль прецедентных явлений в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 2006. С. 304 — 338.

³ Михновец Н. Г. Функционирование прецедентных единиц С. 308.

ровой приуроченностью: от «запутывания» до торжественного «прощения врагов». Строго говоря, формула, представленная в данном отрывке, еще не может быть с точностью приурочена к какому-либо конкретному кругу художественных текстов, поскольку может быть сведена к еще более обобщенной схеме практически любого сюжета: «Равновесие — Нарушение равновесия — Восстановление равновесия». Впрочем, в случае «Двойника» у нас есть несколько важных указаний внутри текста, позволяющих уточнить выделенную схему: например, «иллюстрация», в которой наиболее характерен механизм буквализации фразеологического выражения:

«... он вынул ее, свою утешительную пачку государственных ассигнаций, и, в сотый раз, впрочем, считая со вчерашнего дня, начал пересчитывать их, тщательно перетирая каждый листок между большим и указательным пальцами. “Семьсот пятьдесят рублей ассигнациями! — окончил он наконец полупшепотом. — Семьсот пятьдесят рублей ... знатная сумма! <...> это весьма приятная сумма! Хоть кому приятная сумма! Желал бы я видеть теперь человека, для которого эта сумма была бы ничтожною суммою? Такая сумма может далеко повести человека ... А любопытно было бы знать, куда бы меня, например, могла повести эта сумма, — заключил господин Голядкин, — если б я, например, так, от каких бы то ни было причин, вдруг, по какому там ни есть случаю, вышел в отставку и таким образом остался бы без всяких доходов?.. Сделав себе такой важный вопрос, господин Голядкин серьезно задумался» [I, 335].

Если вначале фраза «Такая сумма может далеко повести человека» употребляется скорее в описательном смысле применительно к большому количеству ассигнаций и представляет собой ситуативный фразеологизм, то дальше мысль Голядкина разворачивает данную фразу до некоего сюжета. Иными словами, фразеологический оборот превращается в макровысказывание, резюме или «зерно» романного нарратива.

В первой главе гипотетическая сюжетная игра приобретает функцию освоения мира, раздела его между сферами «я» и «не-я», а само по себе «романическое предположение» становится своего рода когнитивной матрицей. Описание пробуждения Голядкина содержит одну репрезентативную, с нашей точки зрения, формулировку: «...

господин Голядкин одним скачком выпрыгнул из постели своей, вероятно попав наконец в ту идею, около которой вертелись до сих пор рассеянные, не приведенные в надлежащий порядок мысли его» [I, 334]. «Попадание в идею» — это и есть единичный акт самопознания и идентификации пространства, осуществляемый Голядкиным. Последовательно переходя от продуцирования «романической» игры к полному ей подчинению (костюмирование Петрушки, выезд в карете на Невский) в начале повести, герой Достоевского попадает в тупик. Встреченные им на повороте на Невский проспект сослуживцы, вызывают у героя Достоевского смущение и тревогу, поравнявшись же с начальником отделения, Голядкин испытывает страх, порожденный не столько смирением младшего чина перед старшим, сколько невозможностью отдать предпочтение какой-то одной своей ипостаси: «объективному» титулярному советнику или «игровому», «романическому alter ego». У Якова Петровича возникает острое желание распределить обязанности между «я романнным» и «я чиновным»:

... «Поклониться или нет? Отозваться или нет? Признаться или нет? — думал в неописанной тоске наш герой, — или прикинуться, что не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало? Именно не я, не я, да и только» ... [I, 337].

«Прикинуться», иными словами, надеть маску, Якову Петровичу мало. Новое «я» необходимо распознать, объективировать, прожить. Необходимо проговорить или выговорить свой собственный роман, именно для того, чтобы попасть в необходимую идею. За этим Голядкин приезжает к доктору и, рассказывая свою историю, воссоздает себя, конструирует свое «я» и упорядочивает события в единой синтагматической цепи. Таким образом, Голядкин во второй главе — и автор, и главный герой и наиболее авторитетный интерпретатор романа. Это видно на примерах из хэндаутов, взятых из разговора Якова Петровича с доктором Рутеншицем: с одной стороны, конкретным материалом наполняется выбранная «романическая» матрица, с другой стороны, появляются новые намеки на расщепление субъектности персонажа. Когда же общая сюжетная картина становится ясна, Голядкин словно бы освобождается от смешения двух планов существования, обретает контроль над самим собой, становясь повествующим, а не повествуемым «я», ограничивая свои злоключения строгими рамками романного вымысла. Однако, как только Яков Петрович слышит приближение собственной кареты, от его веселости не оста-

ется и следа. Карета — знак неразличения игры и действительности, знак той власти, которую роман, фикция осуществляет над героем. Оба состояния (свобода автора и рабство персонажа) сталкиваются и обостряются Достоевским в одном предложении:

На крыльце, дохнув свежим воздухом и почувствовав себя на свободе, он даже действительно готов был признать себя счастливейшим смертным и потом прямо отправиться в департамент, — как вдруг у подъезда загремела его карета; он взглянул и всё вспомнил [I, 343].

Важно подчеркнуть, что Голядкин длительное время осознает различие между мирами, переживает романский модус своего существования именно как игру и моделирует романскую ситуацию для того, чтобы как можно лучше разобраться в ситуации действительной.

К «романическим предположениям» можно применить характеристику, некогда данную А.В. Михайловым барочному произведению: они — «своего рода устройство для выявления смысла»¹. Это обнаруживается в критических для героя ситуациях, подобных неудаче на балу у Берендеева или встрече с двойником. Если внимательно просмотреть заголовки глав журнальной редакции, можно увидеть, что каждый раз они раскрывают не общий ход повести, а именно движения голядкинского сознания, случайно «подсмотренные» рассказчиком ассоциативные переходы героя: «О том, как господин Голядкин показывает, что знаком с бывшим французским министром Виллелем. Мнение господина Голядкина об иезуитах» [I, 348]; «Господин Голядкин-старший протестует и восстанавливает несколько замаранную репутацию пророка Мухаммеда» [I, 366]; «Господин Голядкин просыпается, пишет письмо и несколько задевает репутацию Гришки Отрепьева» [I, 390] и так далее. Такого типа заголовок с одной стороны, заголовок воспроизводит «роман сознания» (если прибегнуть к определению Виноградова), структуру ожиданий и переживаний главного героя, с другой стороны, воссоздает систему литературных ассоциаций Голядкина, которая, в свою очередь, выступает одним из конституирующих факторов романического замысла. Один из наиболее красноречивых примеров такого «обнажения приема» — начало четвертой главы, где заголовок иронически активизирует один из тех контекстов, которыми оперирует Яков Петрович: «О том, как господин Голядкин, вспомоществуемый иезуитами, достигает наконец своей цели, как потом ищет середины и социального своего положения и стремится снискать благорасположе-

¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 113.

ние хозяина» [I, 348; курсив мой — И.К.]. При первом чтении повести этот смысл заглавия не прочитывается однозначно за отсутствием текстуальных данных: читатель еще не знает, причем здесь, собственно, иезуиты. В какой-то момент, двухкомпонентная структура (литература — жизнь), «схлопывается», литература и жизнь совмещаются, перенося голядкинское «я» в центр романа о смелом и предприимчивом герое-иноземце, вопреки всему добывающемся своего.

Вскрывая механизмы «литературоцентричного» поведения персонажа, в ряде мест повести заголовки начинают действовать и в обратном направлении, раскрывая метатекстуальное поведение самого рассказчика. Ярким примером подобного поведения становится один из заголовков восьмой главы: «О том, каким образом эта глава заканчивается» [I, 371]. На этом фоне заголовок пятой главы явным образом маркирован. Прежде всего, в главе он только один: «Совершенно необъяснимое происшествие» [I, 355]. Столь обтекаемая формулировка указывает как на несостоятельность рассказчика дать адекватное описание происходящего (это подтверждается обрывом действия в главы), так и на несостоятельность авторских и интерпретаторских интенций самого Голядкина. Начало следующей части повести не имеет прямого логического и композиционного сцепления с финалом предыдущей. Голядкин узнает незнакомца (хотя и боится себе в этом признаться), но уже в шестой главе будет удивлен тому, что новоприбывший чиновник — его однофамилец. Догадки титулярного советника о незнакомце, демонстрация его интуитивного знания о подоплеке совершающихся событий разрушают линейное прочтение текста, точнее, разрушают линейную перспективу того авантюрного романа, в герои которого с самого начала произведения «жалует себя» Голядкин. С этой точки зрения особый интерес представляет раскрытие мотива идеи в пятой главе:

Дело в том, что незнакомец этот показался ему теперь как-то знакомым. Это бы еще всё ничего. Но он узнал, почти совсем узнал теперь этого человека <...>. Скажем более: господин Голядкин знал вполне этого человека; он даже знал, как зовут его, как фамилия этого человека; а между тем ни за что, и опять-таки ни за какие сокровища в мире, не захотел бы назвать его, согласиться признать, что вот, дескать, его так-то зовут, что он так-то по батюшке и так по фамилии <...>. Какая-то далекая, давно уж забытая идея, — воспоминание о каком-то давно случившемся обстоятельстве, — пришла ему в голову, стучала, словно молоточком, в его голове, досаждала ему, не отвязывалась прочь от него [I, 357 — 358; курсив мой — И. К.].

Ключевым моментом в данной ситуации является то, что сознание Голядкина не в состоянии аккумулировать его читательский опыт и романическое восприятие. Лишь после злополучной ноябрьской ночи Голядкин начнет раз за разом вписывать произошедшее в те или иные синтагматические цепочки: вначале, следуя рассуждениям Антона Антоновича Сеточкина, трактуя двойника как «игру природы» (и немедленно призывая на помощь цитату из Крылова), затем как узурпатора и самозванца, подготовленного в «гнезде скарредной немки» Каролины Ивановны. Так или иначе, «совершенно необъяснимое происшествие» со всех точек зрения представляет собой едва ли не единственное бесспорное событие (в лотмановском понимании данного термина), так как незнакомец пересекает не те границы семантического поля, которые, на правах «автора» определяет сам Голядкин, но, напротив, те границы, над которыми Яков Петрович не властен. Новый персонаж неожиданно дает отпор авторскому сознанию Голядкина, самостоятельно моделируя ситуацию. Тем самым, обрыв действия в финале главы указывает на крушение прежней романической модели: игровое пространство нарушено катастрофическим образом, иерархия литературных ипостасей спутана, герой более не в состоянии «попасть в идею», так как нарушены фундаментальные логические основания самого мира идей. Голядкин действительно трансформируется в персонажа, полностью зависящего от некоей авторской воли. Задача разобраться в происхождении двойника и прекратить произвол «известных лиц» становится не столь важной по сравнению с задачей восстановления прежней системы ценностей, прежнего романного мира, отвечающего жизненным целям своего творца.

В дальнейшем композиция повести может быть рассмотрена в свете развития двух конкурирующих нарративов, при этом функции протагониста авантюрного романа делегируются Голядкину-младшему. Собственно, сюжет о самозванце, восходящий, по нашему предположению, не столько к историческим источникам или трагедии Пушкина «Борис Годунов», сколько к роману Фаддея Булгарина «Дмитрий Самозванец», является последней «спасительной лазейкой» для Голядкина-старшего. Конкуренция различных сюжетных моделей достигает своего апогея в той части повести, которую мы, по аналогии с «Бедными людьми», назвали «литературным эпизодом». Речь идет о получении Голядкиным таинственного письма якобы от Клары Олсуфьевны с просьбой избавить дочь Берендеева от «клеветника, интриганта и известного бесполезностью своего направления человека» [I, 416]. Ознакомлению героя с письмом предшествует сцена в трактире, где, прочтя еще одно послание, послание от Вахрамеева, Голядкин

наконец собирает воедино все нити «отрепьевского» заговора. Узнав из вахрамеевского письма об участии доктора Рутеншица в судьбе Каролины Ивановны, Голядкин полностью удовлетворяет свою «манию объяснения». Обнаружив у себя в кармане «стеклянку» с медикаментами от аптекаря с Сергиевской, также упомянутого Вахрамеевым, Голядкин понимает, что заговорщики последовательно запятнали его репутацию, поставили под угрозу его карьеру, подослали ему самозванца, а теперь задумали отравить. Яков Петрович возвращается в романический мир, в мир заговора, интриги и приключений, ожидающих благородного героя, но реакция Голядкина на происходящее показывает, что это совсем не тот роман, не та «идея», в которую хотел бы попасть герой Достоевского.

Письмо Клары Олсуфьевны на первый взгляд встраивается в новый «роман»: появляется дополнительный сюжет о страдающей невинности, ожидающей благородного избавителя. Но как реагирует на него Голядкин?

— Ведь вот: как поступить, Господи Бог мой? И нужно же было быть всему этому! — вскричал он наконец в отчаянии, куда глядят, наудачу ковыляя по улице, — нужно же было быть всему этому! Ведь вот не будь этого, вот именно этого, так всё бы уладилось; разом, одним ударом, одним ловким, энергическим, твердым ударом уладилось бы! Оно бы вот как всё сделалось: я бы тут и того — дескать, так и так, а мне, сударь мой, с позволения сказать, ни туда, ни сюда; <...> дескать, сударь вы мой, милостивый государь, дела так не делаются и самозванством у нас не возьмешь; самозванец, сударь вы мой, человек, того ... бесполезный и пользы отечеству не приносящий. Понимаете ли вы это?.. [I, 419].

Осмывая письмо от Клары Олсуфьевны, Голядкин еще находится в поле ранее выявленного сюжета, который, согласно его расчетам, должен закончиться решительным объяснением «невинности» с «проком», восстановлением правды и развязкой. Любовный сюжет романтического похищения осложняет положение героя. Тем не менее, выбор за него уже сделан: он более не осознает себя как «автора», он — персонаж и обязан подчиняться ходу повествования. Единственное право, которое он оставляет за собой, — право критики сферы «романического» как таковой:

... Дескать, подите, порадитесь! дескать, будьте в карете вот в таком-то часу перед окнами и романс чувствительный по-

испански пропойте; жду вас, и знаю, что любите, и убежим с вами вместе и будем жить в хижине; а сами вы, сударь мой, повытчиком будете!.. [I, 419].

... прикажете мне, сударыня вы моя, следуя некоторым глупым романам, на ближний холм приходите и таять в слезах, смотря на хладные стены вашего заключения, и наконец умереть, следуя привычке некоторых скверных немецких поэтов и романистов, так ли, сударыня? Да, во-первых, позвольте сказать вам по-дружески, что дела так не делаются, а во-вторых, и вас, и родителей-то ваших посек бы препорядочно за то, что французские-то книжки вам давали читать; ибо французские книжки добру не научат. Там яд... яд тлетворный, сударыня вы моя!.. [I, 426].

Данные риторические практики Голядкина и в сцене приготовления к похищению, и в сцене ожидания под окнами дома возле Измайловского моста, представляются неожиданными для литературного мировосприятия, которое было присуще Якову Петровичу на протяжении большей части повести. Перед нами, с одной стороны, критика самой привычки во всем и всегда следовать литературным моделям (в духе критики сентиментального чтения), с другой стороны, критика романов, как таковых, сопровождающаяся отсылкой к топусу «книжного яда»¹. Еще больший интерес представляют аргументы Голядкина в заочном споре с Кларой Олсуфьевной, воспитанной «у эмигрантки Фальбала». Сообщая своей «романтической возлюбленной» о том, что «прошли времена Жан-Жака Руссо», Яков Петрович начинает объяснять, что повытчики на морском берегу не служат (см. I, 425), а затем описывает жанровую сцену возвращения голодного мужа домой «из должности» (см. I, 426). Подобного рода натуралистические мотивировки несостоятельности «романтических похищений» едва ли не отсылают читателя к критическим статьям Белинского, противопоставлявшего натуральную школу «реторической». Подобно адептам нового направления в литературе, Голядкин апеллирует к истинности описаний, к «натуре», к тому, как в реальности «делаются дела».

Разрушив новый романический сюжет, Яков Петрович, наконец, принимает решение вернуться домой, но внезапно его обнаруживают и вводят в дом Олсуфия Ивановича. В самый неожиданный момент

¹ Об этом, в частности: *Brantlinger P. The case of poisonous book // Brantlinger P. The Reading Lesson: The Threat of Mass-Literacy in Nineteenth-century British Fiction. Bloomington, 1998. P. 1 — 25.*

Голядкин возвращается в ту точку сюжета, где последовательность реализации «романического предположения» была фатальным образом нарушена. Действие не повести, но голядкинского романа описывает полный круг: Берендеев демонстрирует свое расположение, Клара Олсуфьевна сочувствует пострадавшему правдолюбцу, сам Голядкин выглядит «почти примиренным с людьми и судьбою» [I, 429]. Маски сброшены, развязка достигнута, что обозначается сценой торжественного примирения двух совершенно подобных титулярных советников. Но именно в этот момент происходит катастрофа.

Подзаголовок журнальной редакции повести — «Приключения господина Голядкина». Последняя фраза журнального варианта текста: «Но здесь, господа, кончается история приключений господина Голядкина» [I, 431]. Завершающая сентенция повествователя обозначает конец «приключений», то есть пересечение границ той фикции, в центре которой осознавал себя Голядкин на протяжении повести. Как только «затейливый роман» исчерпывает свои возможности, в мир Голядкина-старшего, уже не встречая никакого сопротивления, вторгается контингенция, олицетворенная коварным допельгангером.

Повесть оканчивается недоговоренностью — многоточием, прерывающим описание чувств господина Голядкина, и следующей за этим описанием финальной фразой. Но, вне зависимости от того, куда увезет Рутеншипц своего пациента, существование главного героя за пределами фикции оканчивается. Что бы ни увидел Голядкин, он погиб, поскольку его жизнь в мире литературного произведения этим литературным произведением и определялась. В одной из своих последних работ «Смерть как проблема сюжета» Ю. М. Лотман писал: «Подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о «тексте-границе текста» неразделимо сочленено с «жизнью-смертью»»¹. Именно эта связь, как нам кажется, была почувствована и художественно воплощена Достоевским в «Двойнике». Бахтинское представление о «голосе» как об экзистенциальном факторе в жизни героя Достоевского для «Двойника» может быть переформулировано и обострено: голос, включающий в себя как рассказ (форма), так и сюжет (содержание) оказывается самой жизнью субъекта.

¹ *Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. 20: Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Amsterdam; Rodopi, 1993. P. 15.*

ЛЕЙТМОТИВ РЯБИНЫ В ЧАСТИ XII «РЯБИНА В САХАРЕ»
(РОМАН Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»)

Лейтмотивным в части XII «Рябина в сахаре» романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака становится образ этой ягоды.

Слово «рябина» порождает ассоциации с лакомством, с далеким напоминанием доктору Живаго о мирной тихой жизни. В данном случае можно говорить о том, что Пастернак воспользовался приемом обмана читательских ожиданий, поместив в заголовок название угощения, хотя в самой части будут описаны жестокие кровавые события.

Однако в то же время рябина в сахаре — специфическое блюдо, которое нравится далеко не каждому: чересчур горькое накладывается на приторно-сладкое. Подобная интерпретация названия позволяет рассматривать его как авторское предупреждение о противоречивости событий в данной части.

О том, что сам автор романа воспринимал рябину как нечто противоречивое, свидетельствует микрофрагмент из другого произведения Пастернака — «Охранная грамота». В третьей части встречаются такие строки: «Волна непохожего на плач, неестественно нежного и горького, как рябина, кукованья»¹. Даже в «случайном» сравнении указывается на двойственную природу рябины.

Можно выделить и третий смысл, который заключает в себе название главы. Рябина в сахаре — это красное на белом, так же выглядит кровь человека на снегу. Таким образом, безобидное лакомство превращается в зловещее предостережение, если учитывать общий контекст произведения.

Если заглавие «Рябина в сахаре» рассматривать не только в прямом значении как название угощения, но и как метафору, то в названии появляется яркий художественный образ. Главному герою и соответственно автору кажется, что рябина осыпана не снегом, а сахаром. Подобное поэтическое видение мира характерно для восприимчивого доктора Живаго. В таком случае заголовок подчеркивает необычное мышление и отношение к миру главного героя.

На сюжетном уровне образ рябины в этой главе встречается несколько раз — вначале ее замечает доктор Живаго, осматривая окрест-

¹ Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т.4. М., 1991. с. 221.

ности зимовки. Она привлекла его внимание тем, что только на ней сохранились пожелтевшие листья, тем, что была усыпана ярко-красными ягодами, а главное тем, что ее окружили птицы. Чуткий Юрий сразу же почувствовал некую связь, установившуюся между деревом и птицами: «Зимние пичужки с ярким, как морозные зори, оперением, снегири и синицы, садились на рябину, медленно, с выбором клевали крупные ягоды и, закинув сверху головки и вытянув шейки, с трудом их проглатывали. Какая-то живая близость заводилась между птицами и деревом. Точно рябина всё это видела, долго упрячилась, а потом сдавалась и, сжалившись над птичками, уступала, расстегивалась и давала им грудь, как мамка младенцу. «Что, мол, с вами подделаете. Ну, ешьте, ешьте меня. Кормитесь». И усмехалась»¹. Таким образом, рябина одушевляется, сравнение с матерью возвышает ее, она становится живым существом, которое не бросает в беде других себе подобных (не дает птицам умереть от голода). Рябина, как и кормящая мать, жертвует своей красотой (ярким цветом) и «здоровьем» ради других, что на фоне безразличной метели и равнодушной природы не может не привлекать доктора Живаго.

Образ рябины появляется в повествовании, когда Юрий решает бежать из лагеря. Чтобы пробраться мимо часового, он сообщает, что идет собирать ягоды с рябины, на что партизан, пропуская его, насмешливо отвечает: «Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, колотим, не выколотишь. Никакой сознательности. Ступай по свою рябину, ненормальный»². Хотя Юрий и сказал неправду, в данный момент рябина заинтересовала его не больше, чем часового, однако и на данном уровне можно увидеть различия между характером Живаго и окружающих его людей. Для часового собирать ягоды зимой — «дурь», тратить свое время и силы на бесполезные вещи, когда есть другие занятия, — неразумно. Но Юрий придумал именно такое объяснение, то есть для него подобное поведение вполне приемлемо. Таким образом, с помощью незначительной детали Пастернак вводит сложную социальную тему — непонимание между разными классами.

Рябина в лагере служила «пограничной вехой», за которой начиналась чужая территория, но для Живаго она становится еще и вехой, с которой начинается его свобода после побега, отсчет нового этапа в жизни.

На восприятие доктором рябины накладывает свой отпечаток песня Кубарихи, которая в фольклорном варианте передает и драму, переживаемую самим доктором: «заюшка» томится в плену и не мо-

¹ Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 1990. с. 348.

² Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 1990. с. 369.

жет вернуться к своей «желанной», поэтому он просит рябину сообщить своей возлюбленной об этом:

Ты рассыпь красны ягоды горстью по ветру,
Горстью по ветру, по белу свету, по белу снегу.
Закати, закинь их на родиму сторону,
В тот ли крайний дом с околицы.
В то ли крайнее окно да в ту ли горницу,
Там затворница укрывается...¹

В финале песни слышится обещание солдата сбежать из плена и вернуться к возлюбленной, это можно считать предсказанием побега Юрия Живаго. Действительно, в конце главы, мысленно обращаясь к Ларе, он будет опираться на фольклорную образность, что недвусмысленно указывает на связь с песней Кубарихи: «Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка»².

Наиболее интересное прояснение образа рябины появляется в самом конце главы, когда дерево, пограничная веха его существования, граница между пленом и свободой, представляется герою Ларой: «Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы»³.

Из представленного анализа видно, что дважды (в песне Кубарихи и в последнем эпизоде части) рябина связывается в сознании Живаго с Ларой, поэтому можно предположить, что и первое описание рябины (когда она кормит птиц) также связано с возлюбленной главного героя. В таком случае можно сделать вывод о том, что восхваление жертвенности, красоты материнства распространяется и на Лару.

Вне анализируемой главы образ рябины возникает лишь однажды — в самом конце четырнадцатой части, когда Живаго обнаруживает застрелившегося Стрельникова, мужа Лары, который стал красным комиссаром: «Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокши в луже натекашей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины»⁴.

Ассоциация «рябина — кровь» возникла уже в двенадцатой части романа, когда Живаго, бежавший из лагеря партизан, стоит око-

¹ Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 1990. с. 358.

² Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 1990. с. 370.

³ Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 1990. с. 370.

⁴ Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 1990. с. 458.

ло рябинового дерева и вспоминает Лару: «Княгиня моя рябинушка, родная кровинушка». В описании смерти Стрельникова ассоциация «рябина — кровь» также заставляет читателя вспомнить о Ларе, которая не названа в этом эпизоде, но образ, которой постоянно присутствовал в сознании Павла Павловича в последние сутки его жизни.

Помимо развитой системы лейтмотивов популярной темой исследований является интертекстуальность романа «Доктор Живаго»¹, поэтому можно предполагать, что Пастернак намеренно вступает в диалог с различными произведениями (как собственными, так и других авторов) посредством образной системы, в частности образа рябины.

В самом тексте романа есть обращение к народной культуре, поэтому вполне оправданным будет предполагать, что с помощью стилизованной под фольклорную песни Кубарихи Пастернак также пытался вызвать в читательском воображении и другие народные песни, посвященные рябине. Первая, самая популярная песня — «Что стоишь, качаясь...», основной темой которой является разлука девушки-рябины с любимым. Если принимать во внимание смыслы, порождаемые этой песней, то перед нами предстает объемная система отношений доктора Живаго и Лары: в самом тексте романа читатель в основном сталкивается с описанием переживаний Юрия, а через ассоциации со знакомой всем песней вводятя чувства его возлюбленной («Как бы мне хотелось к дубу перебраться...»²).

Если согласиться с предположением А.К. Жолковского³ о том, что в лирике и автобиографической прозе Пастернака присутствует множество каламбуров и обыгрываний фамилии платонической возлюбленной поэта и писателя Е.А. Виноград, то, вспоминая распространенное мнение о том, что рябина — «русский виноград» (П. А. Вяземский), можно увидеть в романе «Доктор Живаго» сложный подтекст. Получается, что с помощью образа рябины Пастернак вводит ассоциации не только с возлюбленной самого Юрия, но и со своей биографией.

В «Стихотворениях Юрия Живаго», которые выстраивают перед читателем поэтический духовный мир главного героя и в которых встречаются основные образы и проблемы, пронизывающие роман, нет ни одного упоминания о рябине, хотя текст стихотворений изобилует упоминаниями о разного рода растениях (ракита, гвоздика, ольшаник и т.д.). Одним из возможных объяснений этой загадки может служить то, что в самой части «Рябина в сахаре» было пред-

¹ Например, работа И.П. Смирнова «Роман тайн «Доктор Живаго»». М., 1996.

² Что стоишь, качаясь... // Русские народные песни. М., 1957. с. 415.

³ Жолковский А. Книга книг Пастернака // Звезда. 1997. №2.

ставлено исчерпывающее количество вариантов интерпретации этого образа.

В стихотворениях Б.Пастернака разных годов образ рябины встречается достаточно редко. Например, в стихотворении «Давай ронять слова...» (1919) эта ягода дополняет яркий осенний пейзаж: «Кто коврик за дверьми рябиной иссурьмил...»¹. В другом стихотворении «Иней» образ рябины используется для создания картин зимней природы, а само дерево предстает хрупким и беззащитным, так как рябину «занял» ветер и теперь «пугает ее перед сном»².

Если обратиться к лирике современников Пастернака, то можно обнаружить, что в их творчестве образ рябины обретает все новые смыслы и интерпретации.

Так, у М. Цветаевой образ рябины на протяжении всего творчества представляет Россию:

Рябину
Рубили
Зорькою.
Рябина -
Судьбина
Горькая.
Рябина -
Седыми
Спусками.
Рябина!
Судьбина
Русская³.

(«Рябину...» (1934))

К.М. Поливанов в статье «Марина Цветаева в романе «Доктор Живаго»»⁴ высказывает мысль о том, что Пастернак намеренно вводит некоторые образы из стихотворений Цветаевой (образ дождя, образ рябины) в структуру романа. Помимо уже упоминавшейся роли рябины — символа России в лирике Цветаевой героиня часто сопоставляет себя с этой ягодой: «Как дерево-машет-рябина

¹ Пастернак Б.Л.Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М., 1989. с. 27.

² Пастернак Б.Л.Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 167.

³ Цветаева М.И. Сочинения. В 2 т. Т.1. М., 1988. С. 303.

⁴ Поливанов К.М. Марина Цветаева в романе «Доктор Живаго» // Поливанов К.М. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М., 2006. С.152-153.

— в разлуку...»¹ (стихотворение «Все круче, все круче...» из цикла «Разлука»). Живаго, обнимая рябину, ощущает ее «ответные» движения и взмахи ветвями. Поэтому, принимая во внимание предположение Поливанова о влиянии личных отношений Пастернака и Цветаевой, ее стихотворений на создание романа «Доктор Живаго», можно прийти к заключению, что образ рябины в произведении тесно связан с образом этой ягоды, представленной в творчестве Цветаевой.

В стихах А.Ахматовой рябина — символ жизни, трагической, скоротечной, но повторяющейся и из-за этого вечной:

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины жёлто-красной,
Слагаю я весёлые стихи
О жизни тленной, тленной и прекрасной².
(«Я научилась просто, мудро жить...» (1912))

В творчестве С. Есенина рябина ассоциируется с трагедией любви, с уходящей молодостью и утратой возлюбленной:

В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть³...
(«Отговорила роща золотая...» (1924))

Все вышеперечисленные смыслы из произведений других авторов в той или иной степени отражаются и в романе «Доктор Живаго».

¹ Цветаева М. Собр. соч. в 7 т. Т.2. М., 1994

² Поэты серебряного века. М., 2002. С. 218.

³ Три века русской поэзии. М., 1979. С. 557.

ЛИРИКА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ:
СТЕРЕОТИПЫ И ИХ ОПРОВЕРЖЕНИЕ

В статье будет идти речь о нескольких стереотипных представлениях, которые подчас сопровождают изучение лирики как рода литературы вообще и современной лирики в частности, причем как на уровне наивного читателя, так и в высказываниях людей, более или менее связанных с литературой, литературной критикой и литературоведением. Хотя в название работы вынесено громкое слово «опровержение», хотелось бы скорее проблематизировать некоторые теоретико-понятийные построения, которые подчас рассматриваются как априорно верные и используются некритически.

Главным стереотипом по отношению к лирике является выделение субъективности как родоопределяющего критерия. В этом случае лирика понимается как род литературы, сосредоточенный на сугубо личных переживаниях, как род литературы, имеющий своим предметом прежде всего душевные устремления и обязательно привязанный к авторскому «я». Эпос же в данном случае понимается как объективный род литературы, структура эпического произведения не подразумевает активное включение авторского сознания.

Субъективность подразумевает наличие в лирическом произведении тематической сосредоточенности на субъективном индивидуальном-авторском опыте, т. е. на воспроизведении одного единственного субъекта сознания, который в большей или меньшей степени оказывается связан с субъектом речи, явленным в структуре текста. Но в чем же тогда заключается различие между лирикой и эпосом?

Если тематически лирическое стихотворение обращается сугубо к событиям внутренней жизни лирического субъекта, то исследователь может рассматривать субъективность в качестве родообразующей критерии. Но когда взгляд лирического субъекта обращается вовне, а не внутрь, рассматривает внеположенное по отношению к сознанию самого автора насущное бытие, возникает вопрос о том, насколько может субъективность считаться свойством исключительно лирики. Каждое художественное произведение порождается сознанием автора, которое субъективно по своей природе, хотя бы эпистемологически, любое произведение авторской литературы субъективно вне зависимости от его родовой принадлежности. Если считать субъек-

тивность родоопределяющей категорией, то «Капитанская дочка» по сравнению с «Историей Пугачевского бунта» может считаться лирическим произведением (Вспомним высказывание М. И. Цветаевой: «Был Пушкин — поэтом. И нигде он им не был с такой силой, как в “классической” прозе “Капитанской дочки”»¹).

Очевидно, что субъективность не является родообразующим критерием. Представляется, определяющим для лирики является особый тип высказывания — лирическое высказывание. Это словосочетание приобрело статус терминологического благодаря частотному его использованию в критике последних лет, где поднимается вопрос о возвращении в поэзию т. н. «прямого лирического высказывания», что связывается с отходом от эстетики московского концептуализма и утверждением «ренессанса искренности». Однако ни в одной работе данное понятие однозначно не определяется. Часто можно встретить следующее понимание этого понятия: прямое лирическое высказывание — поэтическое высказывание, в котором акцентируется однозначная и прямая привязанность субъекта речи к реально-биографическому автору. В таком случае считается, что оно позволяет избавиться лирическому поэту от давления «чужого» слова, от рефлексивного восприятия письма. Подобный подход представляется неточным: лирическое высказывание никогда не есть акт прямого говорения, адресант лирического высказывания двусубъектен по своей природе, он являет собой триадическое неразрывно-неслиянное образование, состоящее из голоса индивидуально-авторского «я», действительного непосредственно связанного с биографической, личностной природой автора, и второго голоса, являющегося рефлексивным по отношению к первому. Именно наличие второго голоса делает высказывание субъекта речи художественным лирическим высказыванием, а не житейско-бытовым говорением от первого лица, облаченным в поэтическую форму. Лирика характеризуется соединением в голосе говорящего, «отправителя» сообщения-лирического стихотворения двух голосов: голоса авторского, человеческого «я» поэта и некоего всеобщего голоса, отстраненного от первого и смотрящего на него как на объект познания. Лирика создает напряжение между двумя субъектами, т. н. субъект-субъектное напряжение (термин С.Н. Бройтмана), которое в итоге приводит к рождению лирического высказывания. Вспомним высказывание И. Бродского о «Реквиеме» А. Ахматовой: «Но ведь действительно, подобные ситуации — арест, смерть (а в “Реквиеме” все время пахнет смертью, люди все время

¹ Цветаева М. И. Пушкин и Пугачев // Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. М.: Худ. лит., 1984. Т. 2. С. 354.

на краю смерти) — так вот, подобные ситуации вообще исключают всякую возможность адекватной реакции. Когда человек плачет — это личное дело плачущего. Когда плачет человек пишущий, когда он страдает — то он как бы даже в некотором выигрыше от того, что страдает. Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинные слезы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию»¹.

Доля первого и второго субъекта в итоговом лирическом высказывании может варьироваться в зависимости от особенностей авторской поэтической системы, объем каждого из голосов может бесконечно стремиться как к нулю, так и к абсолюту, но при этом никогда не исчеза полностью и не оставаясь единственным в высказывании. Заметим, однако, что подобная двусубъектность вовсе не исключает существование доподлинно внешнего по отношению к обоим субъектам объекта познания, изучения, осмысления. Природа второго голоса определяется культурно-историческим контекстом, в целом двусубъектный адресант определяется эпистемологически. В этой определенности заключается сходство лирики с другими родами литературы, но в отличие от них лирическое высказывание — повторим — всегда двусубъектно.

В работах, сопоставляющих поэзию московского концептуализма и поэзию «ренессанса искренности» и разрабатывающих мысль об утверждении в рамках поэтики последней прямого лирического высказывания (в неточном его понимании), проводится идея о том, что современная русская лирика своим появлением обязана поэзии московского концептуализма. Это также вызывает вопросы. С одной стороны, безусловно, после поэзии, начисто лишенной привязанности к индивидуально-авторскому сознанию пишущего, поэзия, в структуру высказывания которой включается авторское «я», может трактоваться как выстраиваемая в оппозиции к предшествующей традиции. Но с другой стороны, представляется, что московский концептуализм и современная поэзия «тридцатилетних авторов», ныне являющихся уже сорокалетними, не могут восприниматься как две ступени поступательного литературного развития. Поэзия московского концептуализма не является лирической поэзией: в ней нет ни субъектно-субъектного напряжения, ни субъектной рефлексии, нет взаимопроникновения двух голосов — индивидуально-авторского «я» и рефлекслирующего над-я — в слове, также как и нет перехода от простой рефлексии к акту субъектного самосознания. Для авторов-

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2006. С. 463—464.

концептуалистов субъект речи их текстов — это объект заверщенного познания, это персонаж, герой, существование которого может быть описано как концепт, а не как подлинное бытие. Отношения между авторским сознанием и героем текстов являются субъект-объектными, а не субъект-субъектными, как в лирике. Получается, что поэзия московского концептуализма — доподлинно эпическая, в том смысле, что из структуры высказывания полностью исключен голос индивидуально-личностного «я» автора. Современная же поэзия является лирической, но говорить о том, что в неё по сравнению с поэзией московского концептуализма вернулось «сознание автора», можно только с учетом того, что сравнивается не явления одного порядка, а два различных рода литературы: эпос (в котором голоса индивидуально-личностного «я» автора и не должно быть) и лирика.

Тем не менее в субъектной организации московского концептуализма, ленинградской поэзии и т.н. «поэзии тридцатилетних», действительно есть основание для сопоставления, заключающееся в метаморфозе привычной субъектной структуры высказывания, но воплощающееся, как мы уже выяснили выше, в текстах разных авторов по-разному. Сходство же их заключается в повышенном внимании к существованию другого, но при сущностном различии подходов к этому существованию. При анализе поэтических текстов современных авторов становится очевидно, что их субъектная структура характеризуется вхождением в сферу индивидуально-авторского сознания сознания Другого. Материал современной поэзии позволяет сделать вывод о выдвигании типа субъектной организации произведений, которая подчиняется формуле «я есть / равно другой». Однако при таком повышенном внимании к сознанию другого такие авторы, например, как Е. Шварц, Г. Дашевский, Д. Воденников, т. н. «новоэпические» авторы не «пишут имиджами», для них сознание другого не есть концепт, не есть объект заверщенного познания, а субъект. Такой тип организации лирики подразумевает неразделенность субъекта и объекта восприятия, адресанта и адресата лирического высказывания, размытость границ между голосом индивидуально-личностного «я» субъекта лирического высказывания и внеположенным ему духовным и материальным бытием. В лирике последней трети XX — начале XXI века выдвигается тенденция отождествления поэта — не условно-поэтического, а субстанциального — с другим сознанием, с другим существом. Голос индивидуально-авторского «я» субъекта лирического высказывания или разомкнут, или стремится снять оппозицию между внутренним и внешним миром. Приобретая такое свойство структуры лирического высказывания, современное лири-

ческое стихотворение не отказывается от своей родовой принадлежности. Но таким образом лирическое стихотворение отвечает не на вопрос «каким видится лирическому субъекту мир?», но на «что есть лирический субъект?», то есть акцент с проблемы герменевтической переносится на проблему онтологическую.

Безусловно, разные способы присутствия лирического субъекта в стихотворении присутствовали и в классической отечественной поэзии, но универсальность субъектной структуры стихотворения, организованной по принципу «я есть другой», позволяет говорить об общекультурном кризисе индивидуального сознания, замыкающегося только на самом себе, что не становилось устойчиво повторяющимся и основополагающим предметом рефлексии поэтов-предшественников. Более того, представляется, что современная литература отличается общим стремлением увидеть Другого, общей «лиризацией». Это может, согласно С. Н. Бройтману, происходить в основном за счет мифопоэтических построений. В одной из своих работ Бройтман говорит о трех эпохах литературного творчества: о литературе субъектного синкретизма, о литературе риторических поэтик и об эпохе индивидуально-авторских стилей. Представляется, что относительно литературы последней четверти XX в. можно говорить о смещении эпохи индивидуально-авторских стилей, вытесняемой стремлением к архаике, движение к которой имеет целью уход от моноструктурности и моноцентризма. Это выражается, во-первых, в усилении субъектного синкретизма, во включении Другого в рамки индивидуально-авторского существования, т.е. «лиризации» литературы. Основание для этого дает, например, материал драматургии Е. Гришковца, творчество авторов «новой драмы» и другие произведения. Во-вторых, моноструктурность преодолевается за счет «нелинейного системного высказывания», которое не подразумевает окончательно утверждаемую автором истину, но систему посылок, из которых читатель самостоятельно должен сделать вывод, т.е. принимая активное участие в создании художественной действительности. Вопрос о том, кто в таком случае является субъектом сознания, является открытым — им может быть любой из живущих в этом мире. Отличие от постмодернистской картины мира в данном случае заключается в том, что постмодернистский мир оказывается обесмыслен, в отличие от мира, создаваемого современными авторами, мира, действительно существующего по мифологическим законам, где художественное произведение не воспринимается как текст, как вымысел, сказка, мистификация, а как равноценное и равнозначное насущному бытию.

Андрей МУЖДАБА

МИФ КАК СПАСЕНИЕ:

ЖИВОПИСЬ НАРОДОВ СЕВЕРА В БЛОКАДНЫХ СТИХАХ Г.С.ГОРА

В 1926 году в Ленинграде, в Институте народов Севера, где получали рабочие специальности представители более чем двадцати малых народностей Сибири и Дальнего Востока, открылись экспериментальные художественные мастерские, в которых предлагалось участвовать всем желающим студентам. Идея руководителей мастерских, скульптора Л.А.Месса и художника А.А.Успенского, заключалась в том, чтобы предоставить северянам, недавно приехавшим из отдаленных поселений, максимум технических и изобразительных средств и на практике исследовать уникальный изобразительный стиль народов русского Севера, до сих пор существовавший только в форме декоративно-прикладного искусства. Результаты эксперимента не заставили себя ждать. Среди северян нашлись талантливые художники. Мастерские ИНСа успешно провели несколько выставок, в том числе в Русском музее; по итогам одной из них был издан сборник статей (участие в котором принял, в частности, Н.Н.Пунин)¹.

Тем не менее, интерес к Художественным мастерским, прекратившим свое существование к концу 30-х гг., достаточно быстро угас. Только немногочисленные энтузиасты пытались привлечь к ним внимание широкой аудитории. Один из них, молодой советский писатель Геннадий Самойлович Гор (1907 — 1981 гг.), обратился к «северной» теме не сразу, однако на долгие годы сохранил к ней живой интерес.

В период краткой всесоюзной известности художников-северян² Геннадий Гор пытался оправиться после неудачного (с точки зрения советской критики) литературного дебюта: его первая книга рассказов³ была объявлена «формалистической», её автор обвинялся в «отрыве от действительности». Во многом экспериментальный роман Гора «Корова» вовсе не был допущен к печати⁴. В этих условиях писатель решился сменить тематику и стиль своей прозы, вдохновленной

¹ Искусство народностей Сибири. — Ленинград, 1930

² В 1937 году их картины и панно используются в оформлении советского павильона Арктики на Всемирной выставке в Париже.

³ Гор Г.С. Живопись. — Л., 1933.

⁴ См. «возвращенную» публикацию романа: Гор Г.С. Корова. // Звезда, 2000, №10.

творчеством Вагинова, Добычина и др., и обратился к бытописанию малых народностей СССР, теме, достаточно хорошо известной ему: в начале 30-х гг. он ездил в этнографические экспедиции на Алтай и о. Сахалин в качестве газетного корреспондента (кроме того, сам писатель родился в Восточной Сибири и жил в Забайкалье до приезда в Петроград в 1921 году).

Посетив художественные мастерские ИНСа, Гор познакомился и впоследствии подружился с одним из самых талантливых художников-северян, ненцем Константином Панковым. На протяжении почти сорока лет Гор был чуть ли не единственным пропагандистом творчества Панкова в СССР: неоднократно публиковал в газетах статьи о нем; в 1940 году написал биографическую повесть о художнике; в 1968 году вышла небольшая книга Гора о Панкове¹; в 1973 году — художественный альбом². Картины Панкова долгие годы составляли гордость частной коллекции увлекавшегося живописью Гора.

Можно с уверенностью сказать, что судьба и живопись Константина Панкова заняли в жизни писателя особое место, повлияв и на его собственное творчество. Согласно своеобразному биографическому мифу, созданному Гором, художник «вышел из тайги, из каменного века, и пришел в наше время в современный Ленинград»³. В самой основе творчества Панкова Гор видел особенную способность обращаться к картинам прошлого, родным местам Северного Урала так, как будто не существует ни временной, ни пространственной дистанции между ними: «Когда я говорю картины, он понимает меня так, будто я говорю не о том, что висит здесь в мастерской, а о том, что осталось там, в Саранпауле, — о горах, о деревьях, о реках, о маленьких домиках»⁴. Со временем Гор создает своеобразную концепцию творчества, непосредственно связанную для него с Панковым и более или менее последовательно изложенную в сочинениях, посвященных художнику.

Судя по воспоминаниям, публицистическим заметкам, а также прозе писателя (прежде всего ранней), одной из немаловажных черт его творческого самосознания было обостренное восприятие пространства и времени как онтологических категорий. Были тому, вероятно, и некоторые причины биографического характера, ностальгическая мечта о возвращении детства, проведенного на Алтае, юности в Ленинграде 20-х гг.⁵. Идея преодоления пространства и времени

¹ Гор Г.С. Ненецкий художник Константин Панков — Л., 1968.

² Гор Г.С. Константин Панков. Альбом. — Л., 1973.

³ Панков рассказывает о себе. — «Ленинград», 1940, №9-10, 3-4-я стр. обл. с илл.

⁴ Гор Г.С. Панков // Лит.современник, 1940, №7. С.10.

⁵ См. например: Гор Г.С. Лес на станции Детство / Фантастика — 72. — М.,

проявляется также в научной фантастике, к которой Гор обратился в 60-70-е годы.

В лирике и живописи, в частности, авангардной лирике и наивной, примитивистской живописи, Геннадий Гор видел способность к художественному преодолению, нарушению времени и пространства: «Панков едва ли знал что-нибудь о Хлебникове и я не хочу их сблизать хотя они оба были переводчиками с языка природы на язык человека. Разница между ними была в том что один хотел вывести у природы тайну времени, а другой тайну пространства»¹.

В прозе Гора, достаточно многообразной тематически, эта проблематика, впрочем, часто содержится в редуцированном виде и не играет решающей роли. Есть, однако, в творчестве Гора эпизод, в котором концентрированно, в радикальной художественной форме собраны его основные идеи в единой попытке охватить и как-то объяснить катастрофу, обрушившуюся на окружающий мир.

В 1942 году в блокадном Ленинграде Геннадий Гор написал около сотни стихотворений. Стихи эти, ставшие единственным серьезным поэтическим опытом уже сложившегося к тому времени прозаика, стали творческой тайной Гора и были обнаружены в архиве писателя уже после его смерти². С 1944 года, когда, в эвакуации, были диктованы отдельные тексты, Гор не только не пытался опубликовать их, но и, судя по всему, не подготовил окончательной, белой редакции, хоть и сохранил рукописи до конца жизни.

По своим формальным характеристикам блокадные стихи Гора больше всего напоминают поэзию обэриутов, содержат целый ряд образов и сюжетов, непосредственно отсылающих к сочинениям Хармса, Введенского, Заболоцкого; поэтический язык Гора обладает повышенной «интертекстуальной напряженностью» и включает элементы различных поэтик³. В то же время, стихи Гора не столько включаются в литературную традицию, сколько отвечают задаче «выговорить» особое психологическое состояние автора, формируют своеобразный «поток подсознания»⁴.

1972; Гор Г.С. Замедление времени / Звезда, 1968, №4.

¹ Гор Г.С. Заметки о незадуманном (воспоминания и размышления писателя) / ОР РНБ. Ф. 1311. Ед. хр. 36. Л.21.

² В России стихи частично опубликованы: Гор Г.С. Стихи // Звезда, 2002, №5; наиболее полное на сегодняшний день издание: Gor Gennadij / Гор Геннадий. Blockade / Блокада / Aus dem Russischen übers. und hrsg. v. Peter Urban. Wien, 2007.

³ См. некоторые наблюдения в статье: Юрьев О.А. Заполненное зияние — 2 // Новое литературное обозрение, 2008, № 89.

⁴ Ласкин А.С. Гор и мир // Звезда, 2002, №5.

В стихах Гора нет ни общей сюжетной линии, ни тематического единства. Даже очевидная основа лирической ситуации, собственно причина написания этих стихов — война, блокада и положение конкретного человека в ней, изображается опосредованно, только в исключительных случаях — буквально.

Нарушение нарративных и репрезентативных функций текста, свободная стиховая форма, неочевидный синтаксис, «черновая» пунктуация, отсутствие сквозного сюжета — все эти свойства стиха обуславливают необходимость тщательного изучения его генезиса и поэтики с целью возможно полной «расшифровки», объяснения этого феномена в творческой биографии писателя.

Блокадная поэзия Геннадия Гора до сих пор не стала предметом литературоведческого исследования. Между тем, отдельные биографические факты и наблюдения над его творчеством позволяют сделать некоторые замечания, могущие определить направление дальнейших изысканий.

Ряд регулярных мотивов и тем, неоднократно повторяющихся в стихах и отчетливо связующих их с ранним творчеством Гора, позволяют определить «точки зрения», которые попеременно занимает лирический субъект Гора и которые формируют пространственную модель, предметный и персонажный миры того или иного стихотворения. В зависимости от действующей «точки зрения» меняются отношения лирического героя с основополагающими категориями окружающей действительности: пространством и временем.

Лирический повествователь, на первый взгляд предельно близкий к авторской инстанции, но все же заметно отстоящий от нее, выражающий скорее обобщенные образы душевного «подполья» (включая сексуальные и даже людоедские сцены), чаще всего занимает положение отстраненного наблюдателя, но когда проявляет непосредственную эмоцию — почти всегда это ужас от непредсказуемости и абсурдности происходящего.

Будучи (как и сам Гор) носителем рационального, культуроцентрического сознания он воспринимает ситуацию войны прежде всего как личную, экзистенциальную катастрофу. Одним из основных средств её осмысления становятся явления культуры. При этом тексты различных эпох, имена художников и поэтов, литературных героев, произведений живописи включаются в контекст окружающей действительности и в результате смешиваются в настолько сложную и противоречивую картину, что создается впечатление вавилонского крушения культуры, а вместе с ней и рационального мышления:

То Моцарт — топиться, попросит напиток,
То Шуберт у входа, то в двери к нам Бах,
Да Пушкин веселый на ветке сердитый
Летучая мысль на мокрых губах
И песня о матери сыном убитой¹.

Абсурд в стихах Гора становится не следствием особого способа познания, иного взгляда на мир, как это было, например, у обэриутов, а катастрофическим и ненормальным состоянием этого мира, переживающего полномасштабную онтологическую катастрофу.

С другой стороны целый ряд сюжетов и образов очевидно апеллирует к иной картине мира. По ряду признаков можно достаточно уверенно сказать, что в отдельных стихотворениях Гор воспроизводит «сибирский» топос, природу Северного Урала и предгорий Алтая, быт и самую картину мира населяющих их народностей.

Сопоставление этих мест в текстах стихотворений со статьями и воспоминаниями, публиковавшимися Гором как в 1930-е, так и в послевоенные годы, позволяет предположить, что в поэзии Гор нередко пытается буквально воспроизвести некоторые изобразительные средства, которыми в живописи пользовались художники народов Севера, в частности Константин Панков. В первую очередь это касается композиции, построения пространственных отношений, ритмической организации текстов.

Особый интерес в этой связи представляет стихотворение «Панков», которое, как следует из заглавия, посвящено одному из самых ярких участников художественных мастерских ИНСа. Приведем его полностью:

Панков
Панкову помогает рисовать зима.
Лиса хвостом в снегу ему рисует танец
И лес отдал часть чувств своих и часть ума,
Река ведет его великая как тот испанец
Кого Веласкесом зовут.
Но имя трудное не высказать Панкову.
Панков счастливек что нашел подкову.
Нет художника умнее, чем зима.
А на картине уж застыли воды
И горы уж не пишут оду.
Олень бежит, продев себя сквозь день,

¹ Здесь и далее стихи Гора цитируются по машинописи: ОР РНБ. Ф. 1311. Ед. хр. 101.

являющийся произведением искусства»¹. «Архаическая традиция сохранила особое, символическое значение изображения — как своеобразного вместилища того или иного образа», отмечает современная исследовательница².

Разрыв между этим возможным (хотя бы в слове) «преодолением» и катастрофической действительностью блокадного Ленинграда становится своеобразным внутренним, психологическим сюжетом поэзии Гора, тем текстопорождающим конфликтом, который заставляет автора обратиться к языку радикальных поэтических экспериментов первых десятилетий XX века (приведенное выше сопоставление Панкова и Хлебникова проясняет тесную связь стихотворений Гора с творчеством «Короля Времени»).

Стихи Геннадия Гора не содержат в себе разрешения бытийных, онтологических вопросов, они сами существуют как процесс осмысления, артикуляции и проработки этих вопросов. «Точки зрения», модели мировоззрения в них не дают определенного разрешения, не встраиваются по принципу противоположностей. По некоторым признакам, однако, для уточненного прочтения можно выстроить своеобразные смысловые пары:

С одной стороны, это испытывающая кризис темпоральная, культуроцентрическая и рациональная картина мира, не обладающая необходимыми защитными механизмами для преодоления «блокады» восприятия, разрушающаяся в результате онтологической катастрофы. С другой стороны находится до-культурная, основывающаяся на «естественной установке», стремящаяся к синкретизму, мифологизированная картина мира. Последняя обладает достаточной творческой силой, чтобы остановить временную катастрофу, восстановить целостность и гармонию. Обращение к мифу, заключенному в творчестве Панкова, трагически мыслится Гором в ситуации блокады как спасение для сознания, но спасение упущенное и уже недоступное.

¹ Пунин Н.Н. Искусство примитива и современный рисунок / Искусство народностей Сибири. — Л., 1930.

² Федорова Н.Н. Художественные мастерские Института народов Севера. 1920-30-е годы. // Северный изобразительный стиль. К.Панков. 1920-30-е гг. / авт.сост. Н.Н.Федорова. — М., 2002.

«ВЫСКАТЕЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК»
О ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОМ И ГРЯДУЩЕМ

Печатается по: Оксенов Иннокентий Выискательный художник.
О творчестве современном и грядущем // Новый журнал для всех.
1915. № 10. С. 41 — 43.

I

Когда появился в свете роман Андрея Белого «Петербург», Антон Крайний, помнится нам, признал, что это — тончайшая, гениальная проза... но — увы! — доступная лишь немногим. И так, с одной стороны: понимаю, знаю, что гениально — но как же те, другие? что скажет «читатель», не сумеющий оценить?

Разлад между поэтом и читателем начался давно — со времен юности Брюсова. известно, что нет такого лестного эпитета, которым бы не заклемила досужая критика рождавшийся в крови и муках русский символизм. Впрочем, с тех пор утекло много воды; и вчерашние новаторы превратились в «наших маститых». Но читательское недоверие осталось. Началось позднее и ненужное «покаяние». Не далее, как в прошлом году — когда тонкий критик Крайний испугался того обрыва, куда привлек нас Андрей Белый, — Мережковский призвал «совершить несправедливость над Тютчевым» во имя доброй «общественности» и пытался отождествить «революционное» с «религиозным». А совсем на днях прозвучал голос Бориса Садовского:

- Отойдем на свои исконные исторические пути.

Однако: каковы же наши исторические пути?

II

В трактате, носящем многозначительное название «Vigilemus», Эллис утверждает, что путь русского символизма есть путь религиозный.

В нашу задачу не входит изложение содержания этой книги. Философское обоснование символизма как миропонимания есть в книге Андрея Белого; в «Голосе Жизни» есть статья Г. Чулкова о той же трансцендентной ценности символического искусства. «Искусство есть нечто большее, чем просто искусство» — вот краткая формула символической эстетики.

Известно, что акмеизм хотел стать полярной противоположностью символизма. Поэты-акмеисты и слышать не хотели о какой-то тайне, лежащей за пределами явлений. Мир прекрасен; в мире как будто нет трагизма; чего же боле? Акмеисты избрали своим патроном первозданного человека — Адама, упивающегося красотой природы.

Но забыли акмеисты, что, согласно учению астрологии, земной человек Адам есть вместе с тем и Адам Кадмон, или Космос: что микрокосм есть символ макрокосма (бытие есть символ деятельности).

Неожиданно близок к акмеистам оказался А. Тиняков, писавший на страницах журнала «Дневники писателей» следующее: «Нельзя быть поэтом, если любить только одну поэзию, одни стихи». Может быть и нельзя. И тут же г. Тиняков для примера приводил, что Лермонтов любил «войну и дуэли» (?)... Оставим Лермонтова в покое, мы верим, что военные подвиги Гумилева и Бенедикта Лившица совершались не только ради «упоения в бою»...

«Любовь к жизни для поэтов то же, что аромат для цветов», — писал г. Тиняков. Мы бесконечно далеки от какой-либо апологии пессимизма, но нам приходит на память поистине благоуханное творчество Сологуба и его слова:

...и вы хотите, люди, люди,
Чтоб я земную жизнь любил!

Идеология г. Тинякова и акмеистов неминуемо приводит к эстетизму — явлению вредному и уже изжитому (ибо эстетизм есть исключительная любовь к «жизни» или к «красоте» как таковым).

III

Акмеизм не оправдал возлагавшихся на него надежд. Творчество выдающихся его адептов (Гумилев, Городецкий, Ахматова) было воспоено животворным молоком символизма; этой пище акмеисты всем обязаны; но они уподобились блудному сыну. Внешняя особенность акмеизма та, что он более эпичен.

Возьмем наудачу стихотворение Ахматовой:

Не любишь, не хочешь смотреть.
О, как ты красив, проклятый!
И я не могу взлететь,
Хоть с детства была крылатой.
Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица...

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

В этом стихотворении есть символизация переживаний — быть может, бессознательная: «...я не могу взлететь...» — «и только красный тюльпан...» (образы служат как бы вехами переживания). Мы думаем, что конкретность этого стихотворения есть тот же «реализм в высшем смысле», как говорил о себе Достоевский. В самом деле, сравним реализм Ахматовой и Гумилева (или Блока и Андрея Белого) с реализмом, напр., Бунина или Некрасова. Кто знает, как переживаются эти стихи при чтении, тот хорошо поймет, что я хочу сказать. Еще лучше поймет меня тот, кому лично ведом творческий опыт.

«Конкретность» современной лирики, как справедливо выяснил Л. Берман («Голос Жизни», № 26), уменьшая емкость поэтической темы, делает стихи еще более ограниченными и малопонятными.

IV

В конце концов, все современные течения в поэзии суть лишь моменты творческой эволюции. Но мы хотим отметить одно явление, весьма характерное для всех направлений современного творчества — возрастающее усложнение его методов и, в связи с этим, его малодоступность. Поэзия становится религией поэтов. Рядовому читателю с поэзией наших дней нечего делать. И именно там, где поэт рисует нам что-либо очень близкое к «жизни» (чувство неразделенной любви — Ахматова, или русскую революцию — Белый), — именно эту «видимость» поэт постигает в каких-то необыденных категориях. Самый частый упрек современной поэзии таков: к чему столь изысканное мастерство для воспроизведения большей частью ничтожных или низких переживаний. Мы, однако, думаем, что для поэта одна из почетнейших задач — претворить эти «ничтожные» переживания в вечные ценности, разглядеть пребывающее за ними «солнце любви»; напомним еще, что, если стоять на почве требований «необычайности» лирического волнения, то придется «забраковать», напр., многие лучшие творения Пушкина. А главнейшее дело в том, что переживания поэта, очевидно, чем-то отличны от чувств и мыслей других людей, ибо поэт рассказывает о себе не так, как другие. И недаром поэты «из народа» (Клюев, Ширяевец, Есенин), желая сказать свое, выразить русскую душу, пользуются чаще всего современными поэтическими приемами; а «хлебороб» Пимен Карпов в своих прозрениях о России соприкасается с Андреем Белым, к которому он близок и по языку.

Но наше искусство — лишь этап на пути к будущему... В футуризме «Гилеи» и «Центрифуги» мы видим намешки на грядущие возможности. Но что же, в конце концов, сулит нам грядущее?

«Путь русского символизма есть путь религиозный...» А религия преобразуется в теургию, т. е. систему тайнодействий, граничащих с магией. Познание мира в этом случае пропитывается религиозным творчеством. Художник становится магом, обладающим властью, данною свыше. Изображение всемирной войны будет доступно грядущему художнику; сейчас поэты в этом бессильны — не потому ли, что они хотят малыми словами говорить о великом? Будущие поэты составят касту поэтов; это продолжится до того, пока искусство не погибнет, для возрождения в совершеннейшей, еще немыслимой форме. Не об этом ли мечтал Скрябин, создавая величественный проект мировой Мистерии?

Так рисуется нам будущее искусство. Сейчас нам, конечно, трудно оценить все значение того, что происходит и что имеет произойти. Будем верить, что грядущий поэт идеально воплотит пушкинский завет о «взыскательном художнике».

Комментарии

Оксенов Иннокентий Александрович (1897 — 1942) — поэт и литературный критик. Сын педагога. По образованию — врач-рентгенолог. Печатался с 1915 г. Небольшое литературное наследие Оксенова-поэта всё же даёт представление о «творческом почерке поэта, отмеченном чувством вкуса и взыскательным отношением к поэтическому слову»¹. Перу Оксенова-критика принадлежит «содержательное эссе «Некрасов и Ал. Блок (1921)», одним из первых писал о стихах Н. Тихонова и прозе Ю. Тынянова. Автор первого по времени обстоятельного очерка очерка о жизни и творчестве Ларисы Рейснер»² В 1937 — 1941 гг. был учёным секретарём Пушкинского общества, выпустил монографию «жизнь Пушкина». Умер в Ленинграде в первую блокадную зиму.

Иннокентий Оксенов — автор следующих поэтических сборников «Зажженная свеча, Стихи», Пг., 1917; «Роща, Стихи», изд. «Эрато», П., 1922. Составитель сборника «Современная русская критика. Сборник» (с предисл. П. И. Лебедева-Полянского), Гиз, Л., 1925; Лариса Рейснер, Критический очерк, «Прибой», Л., 1927. Отдельные статьи И. Оксенова: О поэтическом слухе Пушкина,

¹ Рождественский Вс. Иннокентий Оксенов (1897 — 1942)/ День поэзии, Л., 1976.

² Там же.

«Книга и революция», 1921, № 8—9; О композиции «Двенадцати», там же, 1923, № 1; Николай Тихонов, «Звезда», 1925, № 5; Писатель и критик, «Новый мир», 1927, № 3; «Братья» К. Федина, «Звезда», 1928, № 7; Литературные разговоры, «Звезда», 1929, № 12; Маяковский в дореволюционной литературе, «Ленинград», 1931, № 4; Монстры и натуралии Ю. Тынянова, «Новый мир», 1931, № 8, и др.

«*Взыскательный художник*» — в названии статьи цитируется сонет А. С. Пушкина (1799 — 1836) «Поэт» («Поэт, не дорожи любовью народной...», 1830).

«...роман *Андрея Белого “Петербург”...*» Первая редакция романа Белого вышла в 1913 г.

«*Антон Крайний, помнится нам, признал, что это — тончайшая, гениальная проза... но — увы! — доступная лишь немногим...*». Антон Крайний — один из псевдонимов, которым подписывала свои критические статьи поэт-символист, прозаик, литературный критик, публицист, мемуарист Зинаида Николаевна Гиппиус (в замужестве Мережковская; 1869 — 1945).

«...*Мережковский призвал “совершить несправедливость над Тютчевым”...*». И. Оксенов упоминает лекцию Д.С. Мережковского «Тайна Тютчева», опубликованную в газете «Русское слово», 1914, 21 февраля, с. 2 — 3, 26 февраля, с. 2. См.: «Трудно больному судить о болезни. Так трудно нам судить о Тютчеве, быть к нему справедливым. Быть только справедливым — значит быть неподвижным. Двигаться — нарушать равновесие, нарушать справедливость. Будем же не только справедливы к Тютчеву, будем любить и ненавидеть его до конца, иначе не поймём, а понять его нам нужно»¹.

«*А совсем на днях прозвучал голос Бориса Садовского: “Отойдём на свои исконные исторические пути”*». И. Оксеновым цитируется заключительная фраза статьи «Юбилей безвременья (1899 — 1914)» к пятнадцатилетию литературного дебюта В. Я. Брюсова. Названная работа впервые опубликована в сборнике Б.А. Садовского «... Озимь. Статьи о русской поэзии. К. Бальмонт, А. Блок, В. Брюсов, И. Северянин, Футуристы», Пг, 1915 г.

«*В трактате, носящем многозначительное название “Vigilemus”, Эллис утверждает, что путь русского символизма есть путь религиозный*». Эллис (наст. имя Лев Львович Кобылинский; 1879 — 1947) — поэт, переводчик, литературный критик. Его трактат «Vigilemus» впервые опубликован в 1914 г. (М., из-во «Мусагет»).

¹ Мережковский Д.С. Тайна Тютчева // Русское слово, 1914, 21 февраля, с. 2

«Философское обоснование символизма как миропонимания есть в книге *Андрея Белого...*» — отсылка к статье А. Белого «Символизм как миропонимание», впервые опубликованная в журнале «Мир искусства», 1904, №5, с. 173 — 196. Позже часть статьи вошла в состав книги А. Белого «Арабески», М., Мусагет, 1911, с. 220 — 238, на которую, очевидно, и ссылается И. Оксенов.

«В *“Голосе жизни”* есть статья Г. Чулкова о той же трансцендентной ценности символического искусства». «Голос жизни» — журнал, выходивший в Петрограде в 1914 — 1915 гг. Чулков Георгий Иванович (1879 — 1939) — поэт, прозаик, мемуарист, литературовед. И. Оксенов упоминает двухчастную статью Г. Чулкова «Оправдание символизма», опубликованную в «Голосе жизни», 1915, № 24, с. 13 — 17 (ч. 1, «Искусство и жизнь»); № 25, с. 7 — 12 (ч. 2, «О критиках символизма и об ответственности поэта»).

«Но забыли акмеисты, что, согласно учению астрологии, земной человек Адам есть вместе с тем и Адам Кадмон, или Космос». Адам Кадмон («Адам первоначальный») — в мистической традиции иудаизма, абсолютное, духовное явление человеческой сущности до начала времён как для духовного и материального мира, а также для человека (как эмпирической реальности).

«Неожиданно близок к акмеистам оказался А. Тиняков, писавший на страницах журнала «Дневники писателей» следующее: “Нельзя быть поэтом, если любить только одну поэзию, одни стихи”». Тиняков Александр Иванович (1886 — 1934) — поэт, литературный критик. «Дневники писателей» — литературный журнал, издававшийся Ф.К. Сологубом в Петрограде в 1914 г. И Оксенов цитирует статью А. Тинякова «Комплименты», опубликованную в «Дневниках писателей» в № 3 — 4 за 1914 г., с. 24 — 29 (цитата со стр. 26).

«И тут же г. Тиняков для примера приводил, что Лермонтов любил «войну и дуэли» (?)...». Лермонтов Михаил Юрьевич (1814 — 1841) — поэт, прозаик, драматург. В названной выше статье А. Тинякова «Комплименты» читаем: «Все истинные поэты не меньше поэзии любили жизнь и её «мелочи». Пушкин любил холостые попойки, светское общество, карты, Тютчев — придворную жизнь, салоны и политику; Лермонтов — войну и дуэли...».¹

«”Любовь к жизни для поэтов то же, что аромат для цветов”, — писал г. Тиняков» — см. указанную статью «Комплименты», с. 27.

«...нам приходит на память поистине благоуханное творчество Сологуба и его слова: “...и вы хотите, люди, люди,/Чтоб я земную жизнь любил!”». И. Оксенов неточно цитирует заключительные стро-

¹ Тиняков А.И. Комплименты//Дневники писателей, 1914, № 3 — 4, с. 26

ки стихотворения Ф. Сологуба «Цветы для наглых, вино для смелых...» (1914), впервые опубликованного в газете «Русская мысль», 1915 г., №4, с. 37.

«Возьмем наудачу стихотворение Ахматовой: “Не любишь, не хочешь смотреть./О, как ты красив, проклятый!...”» Цитируется стихотворение А.А. Ахматовой «ты не любишь, не хочешь смотреть...» (1913).

«Мы думаем, что конкретность этого стихотворения есть тот же «реализм в высшем смысле», как говорило себе Достоевский». И. Оксенов использует цитату из «Записных книжек» Ф. М. Достоевского: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины уши человеческой»¹.

«“Конкретность” современной лирики, как справедливо выяснил Л. Берман («Голос Жизни», № 26), уменьшая емкость поэтической темы, делает стихи еще более ограниченными и малопонятными». Берман Лазарь Васильевич (1894 — 1980) — поэт, прозаик. Речь идет о статье Л. Бермана «Мушка на щеке (к вопросу о конкретности в искусстве)» («Голос жизни», 1915, №26, с. 14 -16).

«...а “хлебороб” Пимен Карпов в своих прозрениях о России соприкасается с Андреем Белым, к которому он близок и по языку». «Хлебороб» — аллюзия на название романа П.И. Карпова «Пламень. Из жизни и веры хлеборобов» (1914).

«Путь русского символизма есть путь религиозный» — цитата из трактата Эллиса «Vigilemus» (1915).

«Не об этом ли мечтал Скрябин, создавая величественный проект мировой Мистерии?». Скрябин Александр Николаевич (1871 — 1915) — композитор, пианист. В своём творчестве активно разрабатывал идею синтеза искусств, отчасти реализованной в использовании светомызыки (симфонии «Прометей», 1910 — 1911); наиболее полное осуществление идеи «Всеискусства» планировалось именно в незавершённом проекте Мистерии — синтезе многих искусств, который отольётся в грандиозный праздник, к которому будет причастно всё человечество.

Комментарии Марии Наймушиной

¹ Достоевский Ф.М. Из записной книжки. Письма и заметки, СПб, 1883, с. 356.

Елена НИККАРЕВА

РОМАНСНЫЙ МОДУС
КАК ОСНОВА СТИХОТВОРЕНИЯ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ
«ИДЕШЬ НА МЕНЯ ПОХОЖИЙ...»

Романс как общекультурный феномен характеризуется терминологической неопределенностью. На протяжении своего развития он порождает различные модификации, такие как сентиментальный романс, литературный романс, русский романс и его разновидность – городской романс. Одни из них закрепляются преимущественно в литературе, другие же характеризует синкретическое единство слова и музыки. При этом, говоря о собственно литературных модификациях романса, мы не имеем в виду такие жанры, как роман в целом и готический роман в частности, хотя и учитываем, что у их истоков также стоял такой жанр средневековой литературы, как *romanse*, поскольку на современном этапе эти жанры, во-первых, являются эпическими, а во-вторых, представляют собой сложившиеся, самостоятельные жанры, хотя и генетически родственные с романсом.

Первые произведения, в заглавие которых вынесено жанровое определение «Романс», появляются в России в конце XVIII века, что свидетельствует, на наш взгляд, о начавшейся жанровой рефлексии и усвоении жанра на русской почве. Одним из первых, известных нам текстов, стал созданный в рамках сентиментальной традиции «Романс» («Менальк мой без подружки...») И.А. Клушина, опубликованный в журнале «Зритель» за 1792 год. Однако в течение последнего десятилетия XVIII века создаются и романсы, демонстрирующие новую традицию, которую можно определить как «литературный романс». Так, например, выход за рамки сентиментализма и зарождение новой разновидности романса мы можем наблюдать на примере анонимного «Романса» («Из-за гор луна сребриста...») 1798 года, опубликованного в журнале «Приятное и полезное».

Следует особо отметить, что в случае с жанром романса речь не идет об исторически сменяющихся друг друга жанровых традициях. Различные модификации этого жанра могут сосуществовать в культуре и вообще исчезать на длительное время. Так произошло с сентиментальным и литературным романсами. Появившись в литературе почти одновременно, они вместе с тем, оказались наиболее тесно связаны с конкретными культурно-историческими парадигмами (сенти-

ментальной и романтической). Именно в этом нам видится причина исчезновения этих модификаций из литературы второй половины XIX века вместе с развитием критического реализма и вторичное их появление, связанное с возрождением интереса к романтической и сентиментальной эстетике в культуре Серебряного века.

Существование различных векторов развития этого жанра уже в последнее десятилетие XVIII века обуславливается и тем фактом, что среди самих авторов не существует однозначного понимания этого термина. Расплывчатость жанровой терминологии, отсутствие логического начала в разделении жанров отмечали и теоретики XIX века, например, А.Ф. Мерзляков¹. Это, однако, еще раз доказывает, что самый принцип отнесения стихотворения к тому или другому «роду» (жанру) воспринимался в это время как эффективный. Поэтому мы в своем исследовании опираемся на модификации жанра романа, сложившиеся в русской литературе начала XIX века.

К традиции литературного романа так или иначе обращались все крупнейшие поэты первой половины XIX века: В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин, А.А. Дельвиг, Н.М. Языков, М.Ю. Лермонтов. Каждый из них работал с этим жанром по-своему, но тем не менее, не осознавая этого, они развивали единую жанровую традицию. Это позволяет нам выделить все те этапы, через которые проходит любая традиция в своем развитии: зарождение, развитие и трансформацию, а также выявить основные жанровые признаки литературного романа начала XIX века. Он имеет лиро-эпический характер, его отличают:

1. сюжетность особого рода (поскольку лирическая составляющая доминирует над эпической, то под сюжетом можно подразумевать не только и не столько наличие событийного ряда, сколько определенную схему развития лирического чувства);
2. событийность как рассказ о событии;
3. пространственная и/или временная разделенность героев;
4. установка на чужое, воспринимающее сознание (раздельное переживание единства);
5. формально текст часто построен как «половинка диалога» (обращение к отсутствующему, или мыслящему как отсутствующему в тексте адресату), что позволяет говорить о драматизации лирической формы.

Указанные жанровые признаки организуют доминантное ядро

¹ Краткое начертание теории изящной словесности [Текст]. В двух частях. Издано профессором А. Мерзляковым. — М. : В Университетской Типографии, 1822. — С. 65-66.

литературного романа, но отнюдь не являются исчерпывающими. Романс оказывается устойчив на уровне отдельных образов (конь, соловей) и мотивов (смерть, принимаемая за сон). Кроме того, в литературном романсе начала XIX века мы можем выявить и другие признаки (например, преобладание любовной тематики), устойчивость которых, на наш взгляд, связана в первую очередь с терминологической неопределенностью и наличием омонимичных жанров (романс музыкальный) и жанровых модификаций (жестокий, сентиментальный, русский романс). Однако удивительным остается тот факт, что литературный романс начала XIX века сохраняет свою жанровую идентичность при наличии около 30 текстов (сравним с традицией элегии, насчитывающей сотни примеров). Этот факт можно рассматривать и как подтверждающий наличие в литературе особого романсного модуса, когда жанр оказывается тесно связан с типом сознания (в случае литературного романа — романтического)¹, предполагает внутренне единую систему ценностей². Попытки авторов «примерить» его к веяниям времени приводит к появлению различных жанровых модификаций, на формальном уровне актуализирующих те или иные жанровые признаки.

Трансформация литературного романа в первую очередь связана с творчеством крупных поэтов, таких, как В.А. Жуковский, А.А. Дельвиг, М.Ю. Лермонтов, Н.М. Языков, но вместе с тем, наиболее устойчивое разграничение жанровых модификаций внутри одного жанра можно наблюдать в литературе второго ряда. Так, например, в 1836 году выходит первый том «Сочинений Дмитрия Кашкина», в котором в раздел «Романсы» включено более 15 текстов, написанных в сентиментальной традиции, а также около 10 текстов, при написании которых автор явно опирался на испанскую (лиро-эпическую) традицию романа, ставшую основой для развития литературного романа в России.

Но постепенно существование различных, сменяющих друг друга либо соседствующих, явлений, обозначающихся единым термином «романс» приводит к смещению границ между этими явлениями, поэтому в XX — начале XXI века жанр романа представляет собой

¹ Подробнее об этом см.: Никкарева Е.В. Жанр литературного романа как отражение философии романтизма [Текст] // Intuitus mentis русских писателей-классиков / Под общей редакцией профессора В.М. Головки. — Ставрополь : Изд-во Ставропольского государственного ун-та ; Ставропольское книжное изд-во «Мысль», 2010. — С. 394–402.

² Тюпа В.И. Модусы художественности (конспект цикла лекций) [Текст] // Дискурс. Новосибирск. 1998. № 5/6.

сложное, неоднородное образование. В целом развитие жанра в указанный период происходит по двум направлениям: с одной стороны, это движение в сторону городского романа и его приемницы — авторской песни, а с другой — вероятно, под влиянием литературного романа появление таких текстов, в которых антураж, эмоциональная составляющая соответствуют сентиментальному, жестокому, а в целом городскому роману, рассчитанному на исполнение, но при этом форма романа с отсутствием повторов, рваным ритмом, неразделением на строфы и ориентацией на говорный стих остается собственно литературной и не предполагает музыкального переложения.

Вместе с тем, даже в XX веке появляются произведения, созданные в традиции литературного романа эпохи романтизма. Одним из таких примеров можно назвать стихотворение М.И. Цветаевой «Идешь, на меня похожий...»¹. Это не единственный вариант обращения к данной традиции, но мы выбрали именно этот текст, поскольку, на наш взгляд, он является уникальным с точки зрения попадания в жанровую модель и представляет собой литературный романс «в чистом виде», чего не удавалось даже поэтам начала XIX века. Это, возможно, объясняется тем, что находясь за рамками эпохи, а следовательно, будучи исключенными из художественного процесса романтизма, поэты Серебряного века получили возможность аналитическим путем вычленив жанровую модель литературного романа из большого количества жанровых модификаций, развивающихся одновременно с ним, чтобы потом сделать ее частью собственного эстетического опыта (сравним с методами освоения действительности в постмодернизме).

Стихотворение М.И. Цветаевой построено как «половинка диалога» и представляет вариант раздельного переживания единства. Как и в XIX веке, герои разделены пространством и временем, даже причина такой разделенности оказывается характерна для XIX века — это смерть одного из героев. Однако Цветаева как бы зеркально отражает литературный романс XIX века, предоставляя слово «отсутствующему» — умершей героине — и изображая ситуацию сквозь призму ее сознания. При этом герои не являются близкими и даже просто знакомыми людьми, субъект, к которому обращено высказывание лирической героини, — случайный «прохожий», что позволяет сжать романское время до единичной ситуации-«встречи». Однако в рамках романской ситуации происходит единение героев, что подчеркивается эпитетом «на меня похожий», навязчиво повторяющейся частицей «тоже» («Я их опускала тоже...», «Я тоже была...»), а

¹ Цветаева М.И. «Идешь на меня похожий...» [Текст] // Цветаева М.И.

также попыткой предугадать и опровергнуть реакцию «собеседника» («не стой угрюмо, главу опустив на грудь...», «не думай», «пусть...не смущает») и навязывание ему деятельностной реакции (остановись, сорви, легко подумай, легко забудь).

Вместе с тем находящаяся в центре романа героиня предстает не только как «голос из-под земли», но и как вполне реальная личность. Мы знаем ее имя — Марина, можем узнать возраст и даже портрет, сложить представление о ее характере, привычках. В стихотворении даже создается эффект ее реального присутствия, поскольку героиня «видит» своего собеседника («Как луч тебя освещает!// Ты весь в золотой пыли...»). Тогда как о прохожем мы знаем только то, что он «похож» на нее, причем критерии этой «похожести» определены самой лирической героиней и не в полной мере раскрываются читателю (внешнее сходство и поведенческие привычки).

Можно отметить также и роль ритмической организации текста, поскольку урегулированный дольник в сочетании с большим количеством безударных слогов, замедляет движение текста именно в тех фрагментах, где это предполагается семантикой самого стихотворения («Прохожий, остановись!»). Сложная мелодическая структура также указывает скорее на романскую (в противовес песенной) традицию.

Из вышесказанного мы можем сделать вывод, что этот текст создан в рамках традиции литературного романа, хотя и не имеет такого жанрового подзаголовка. Можно предположить, что Цветаева не называет свое произведение «Романс», а оставляет без названия (правда, в современных изданиях встречается название «Прохожий»), поскольку для начала XX века и творчества самой Цветаевой жанр — уже не способ завершения текста, а отправная точка при его создании. К тому же к началу XX века такой жанр как романс был уже сильно дискредитирован традицией жестокого и городского романа, дать такой подзаголовок означало включить данный текст в состав массовой литературы, указать на песенную традицию.

В литературном романсе, как и в большинстве лиро-эпических жанров в эпоху чистого искусства, смещается акцент в сторону лирической составляющей, но он тем не менее на протяжении всего своего развития сохраняет эпическое начало, чему примером являются романсы, созданные уже в XX веке (М.И. Цветаева «Идешь, на меня похожий...»), а также тот факт, что появляется такая модификация жанра, как романс в прозе.

Все это позволяет утверждать, что литературный романс является самостоятельной модификацией романа в целом, отграничивать его от традиции активно развивающегося в культуре XIX–XX веков рус-

ского романа — синтетической модификации, в основе которой органическое единство поэтического и музыкального текстов, а также исполнительской манеры, и сформулировать аналитическую модель данной модификации. В заключение также следует отметить, что следы романского модуса можно найти и в других жанрах, как поэзии, так и прозы. Так, романский модус можно обнаружить и в лирических произведениях, не имеющих жанрового заголовка, например, в колыбельной А. Плещеева «В бурю», стихотворении иеромонаха Романа «Ты не пой, соловей...» и др.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Краткое начертание теории изящной словесности. В двух частях. Издано профессором А. Мерзляковым. — М. : В Университетской Типографии, 1822. — С. 65-66.

2. Тюпа В.И. Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. Новосибирск. 1998. № 5/6.

3. Цветаева М.И. Прохожий [Текст] // Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. Библиотека Русской Поэзии. — Спб. : Респекс, 1996.

ФОЛЬКЛОР В СТИХОТВОРЕНИИ ЦВЕТАЕВОЙ
«ХОДИТ СОН С СВОИМ СЕРПОМ...»

Стихотворение Цветаевой «Ходит сон с своим серпом...» (25 апреля 1918) примечательно своей насыщенностью «народными» элементами, в том числе — элементами детского фольклора, который пока не исследовался как источник цветаевской образности¹.

Текстология. Оно было опубликовано впервые в 1976 г. в Париже² с измененной первой строкой: «Ходит он с своим серпом...». Ниже мы приводим его по публикации, сверенной с белой рукописью, что ясно из примечания, содержащего авторскую приписку: «NB! Смерть показывает людям „птичку“ ... 1939 год».³

Текст	Метрика / Ритмика	Рифма
[1]		
1. Ходит сон с своим серпом,	- U — U — U —	a
2. Ходит смерть с своей косой —	- U — U — U —	a'
3. Царь с царицей, брат с сестрой.	- U — U — U —	a'
[2]		
4. — Ходи в сени, ходи в рай!	- U — U — U —	б
5. — Ходи в дедушкин сарай!	- U — U — U —	б
[3]		
6. Шли по рекам синим,	- U — U — — /*- U — U — U	В
7. Шли мы по пустыням,	- U — U — —	В
8. — Странники — к святыням.	- U — U — —	В
[4]		
9. — Мы тебя не при — имем!	— U — U — — U	В'
10. — Мы тебя не при — имем!	— U — U — — U	В'
[5]		
11. — Я Христова сирота,	- U — U — U —	г
12. Растворяю ворота	- U — U — U —	г
13. Ключиком-замочком,	- U — U — — /*- U — U — U	Д
14. Шёлковым платочком.	- U — U — —	Д
[6]		
15. — И до вас доплелась.	- U — — U —	е
16. — Проходи! — Бог подаст!	- U — — U —	е

¹ Благодарим за ценные замечания И. Г. Башкирову, Ф. В. Винокурова и А. В. Штейнгольд.

² Цветаева М. И. Неизданное: Стихи. Театр. Проза. Paris, 1976.

³ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995. Т. 1. С. 395; 609.

	[7]		
17.	— Дом мой — немалый,	— U U — U	Ж
18.	Мёд мой — хвалёный,	— U U — U	З
19.	Розан мой — алый	— U U — U	Ж
20.	Виноград — зелёный...	U U — U — U /*- U — U	З
		— U	
	[8]	/*- U — U — —	
21.	Хлеба-то! Хлеба!		И
22.	Дров — полон сад!	— U U — U	к
23.	Глянь-ка на небо —	— U U —	И
24.	Птички летят!	— U U — U	к
		— U U —	

Метрика. Метрика стихотворения отличается сложностью и зависимостью от способов исполнения (ориентация на напев и скандовку). Приведенная выше схема может быть интерпретирована как метрическая, если рассматривать текст как полиметрию, и как ритмическая, если рассматривать разные формы как варианты одного размера (текста или его части). В отличие от ряда исследователей, мы полагаем, что и в неклассических формах встречаются безударные икты. Варианты двойственных форм приведены со значком *.

Стихотворение стилизует фольклорные образцы и включает множество цитат (самые очевидные — в строфах 2, 5, 7 и 8). Можно описать его как центон, а в метрическом отношении — как микрополиметрию следующего состава: X4, X3, Дк4, Д2. Можно дать и более дробное описание. Но очевидно, что усилия автора были направлены скорее на сближение разного, а не на дифференциацию общего. Если рассматривать перечисленные размеры как ритмические варианты одного метра, мы получим вольный тактовик (Т4-2). Но это слишком суммарное определение, не учитывающее того, что 4/5 текста легко интерпретируются в пределах силлаботоники.

Структуре стихотворения точнее отвечает раздельное описание основной части текста (строфы 1–6) и финала (строфы 7–8). В основной части текста господствует 2-сложниковый ритм, в финале — 3-сложниковый. В этом случае мы получаем менее дробную полиметрию: основная часть текста — X4 с дериватами; финал — Д2 с вкраплением «аномального» стиха.

Переход происходит «органично» благодаря биметрии пограничной 6-й строфы: ее стих изометричен и двоекному X2 (X4 со стяжением на цезуре), и Ан2. Но мы его толкуем как Дк4 в согласии с основной 4-иктной инерцией основной части.

Мы полагаем, что биметричны, соответствуют Дк4 и те строки, ко-

торые легче всего интерпретировать как ХЗ (строфа 3 и конец строфы 5). Рассмотрим подробнее строфу 3. Она находится между Х4 и Дк4 («Мы тебя не при — имем!»): — U — U — — U. Их связывает общая ритмическая инерция, и разделяющая их строфа также может читаться как Дк4 с дополнительным ударением на окончании (*Шли по рекам си/ним): — U — U — — . Такое чтение подготовлено: а) сильной 4-иктной тенденцией первых двух строф; б) сплошными мужскими окончаниями в них; в) ориентацией текста на народные и детские песенки, предполагающие пение или отчетливую скандовку, при которой можно пренебречь книжным правилом константной ударности последнего икта. 4-я строфа (Дк4) эксплицирует ритмическую схему 3-й строфы, варьируется только клаузула.

Еще сложнее строка 20. Она изометрична ХЗ, что в контексте данного стихотворения может подразумевать Дк4, как мы только что показали. Но в своем окружении (Д2) она выглядит как дольниковая вариация: нулевой зачин Д2 заменяется 2-сложным, а двусложный междуиктовый интервал — односложным.

Текучая и многозначная метрическая структура входит в художественное задание автора, поэтому биметрия (и даже «триметрия») не должна упрощаться при описании, но можно иерархизировать совпадающие формы по функциональной значимости. В строфах 3 и 5 важнее 4-иктная тенденция (сквозь ХЗ «проступает» Дк4), а в 20-м стихе — 2-иктная (сквозь ХЗ «проступает» Дк2).

Подведем итог. Размером стихотворения можно считать Дк4 на хореической основе, переходящий в Дк2 на дактилической основе, а переходной формой служит амбивалентный Дк4 с цезурным стяжением изометричный и сдвоенному Х2, и Ан2. При этом переход не отменяет четности счета, что также сближает два размера.

Рифмовка. На первый взгляд рифмовка выглядит хаотичной и плохо поддающейся описанию из-за разнообразия и двойственности форм. Но за внешним разнообразием скрывается порядок, также ориентированный на фольклорные образцы. Признаком народности выступают в совокупности и неточность, и грамматичность (в народном стихе грамматизм — предпосылка возникновения рифмы, которая сама по себе необязательна), и тройственность рифм (тройные рифмы в литературном стихе редкость, а в раешнике часто встречаются), и несогласованность чередования рифм и окончаний (по правилу альтернанса соседние рифмы должны иметь окончания разной длины), и тавтологические повторы, и наличие холостых стихов (первый стих одновременно и «холостой», и часть тройной рифмы), и неравноударность (если в 3-й строфе женские окончания читаются как

мужские, они расподобляются с женскими рифмами 4-й строфы).

В основной части (строфы 1–6) рифмовка сплошь — смежная («народная»), причем монорифменные цепи варьируются в диапазоне от 1 до 3 стихов (если принять первую строку за холостую) или от 2 до 5 стихов, если считать строфы 3–4 одним моноримом (правда, 5-членность достигается и с помощью тавтологического повтора). Строфы 1–2 не связаны одной рифмой, но здесь единообразны мужские окончания, а в строфах 3–4 цепи «синим–пустыням–святыням» и «имем–имем» максимально сближены и могут восприниматься как варианты одной рифмы (хотя окончания строфы 3 амбивалентны — м/ж).

Степень рифменной связности нарастает до 5-й строфы, в которой эта тенденция перебивается ростом самой строфы (катрен вместо трехстишья), но смежность рифмовки сохраняется (ааББ). И только в последней части вводится перекрестная рифмовка. При этом в 7 строфе окончания — сплошные женские, и лишь в последней женские чередуются с мужскими АБАб — по правилу альтернанса.

Композиция, строфика. В последовательности стиховых трансформаций заметна тенденция, характерная для фольклорных стилизаций Цветаевой. Начинается текст с максимально неточной тройной рифмы: «серпом — косой — сестрой», но в последней строфе требования фольклорной стилистики уступают требованиям выразительности — вводится классическая рифмовка АБАб. Аналогичные принципы заметны и в других фольклорных стилизациях Цветаевой, где начало маркируется фольклорной неточностью, которая в финале уступает литературным нормам (ср. стихотворение «Всюду бегут дороги...»¹). Литературная тенденция проявляется и в том, что текст заканчивается максимально коротким — в данном тексте 4-сложным — стихом (Д2м). Примечательно, что Д2, который в данном случае окрашен «народно-детскими» и игровыми коннотациями, соответствует и античному адонию, который связан с кругом серьезных, торжественных ассоциаций (в частности, Д2 — размер многочисленных гимнов, включая и дореволюционный российский), которые подспудно «драматизируют» происходящее.

Дифференциация размера и окончаний маркирует границы между композиционными частями, как тематическими, так и метрическими: текст состоит из 4 гиперстроф (термин М. Ю. Лотмана): двух 5-стиший, одного 6-стишия и одного 8-стишия. Цветаева отгалкивается от

¹ Рудик И.В. *Стихотворение М. Цветаевой «Всюду бегут дороги...» и «В том краю, где желтая крапива...» С. Есенина // Littera scripta № 9: Труды молодых филологов-славистов. Рига, 2010. (в печати)*

модели А+Б, где А = 3 строки, Б = 2 строки. Первые две части устанавливают инерцию, 3-я ее нарушает (А = 4 строки), а 4-я — опрокидывает, поскольку в ней производится подмена второго члена (А+А), и кардинально меняется размер (расшатанный Д2 вместо вариаций Х4).

Бинарное строение гиперстроф и метрические модификации (включая клаузульную дифференциацию 1-й и 2-й частей) иконически отображают персонажную структуру и сюжетное членение, связанное с травестией главного персонажа стихотворения — смерти. В каждой из частей смерть является в новом облике: сперва в своем собственном, а затем в трех масках: странницы, сироты и без определенного имени (условно 'богатая невеста').

В стихотворении можно выделить четыре фабульных эпизода, складывающихся в сюжет обольщения смертью. Каждый из эпизодов представляет собой две строфы, сочетающиеся по принципу амбейной (антифонической) композиции: в четных частях содержится отклик на нечетные части. Таким образом, текст представляет собой переходную (или синкретическую) лирико-драматическую форму и легко может быть разыгран, представлен в виде игры с элементами диалога. В нечетных строфах (А) или рассказывается про сон и смерть, или сами они говорят от первого лица. В синкретических народных и детских сценках-играх персонажи часто сообщают о себе в 3-м лице, так что 1-я строфа может быть вложена в уста «брата и сестры», сна и смерти. В четных строфах (Б) содержится реакция людей («хора») на явление сна и смерти, а затем — на слова смерти, являющейся в том или ином облики.

Амбейный принцип, как и все принципы в этом тексте, оказывается «текучим»: уже в третьей части вторая строфа поделена между смертью и людьми, а в четвертой люди уже молчат, вся четвертая часть — монолог смерти. Но это не простая эрозия композиционных принципов, а значимое нарушение исходного равновесия. Часть А постепенно растет и вытесняет часть Б. Сначала А слегка «сжимается» (Х4 меняется на более короткий Дк4), затем 3-стишие вырастает до 4-стишия, и речь смерти захватывает половину 2-стишия Б. Наконец, в заключительной части речь людей полностью вытесняется лъстивыми речами смерти, и формула А+Б превращается в А+А — полное господство смерти.

Мотивы и подтексты. Строфы 1–2 составляющие первый эпизод, выступают в роли введения: в первой строфе названы главные персонажи — сон и смерть. Они ходят по свету и пытаются проникнуть в места, где живут люди. Они «брат с сестрой», и это не случайно: и в

языке («вечный сон» — метафора смерти), и в фольклоре¹, и в литературной традиции² сон устойчиво сближается со смертью. Параллель «сон-смерть» в творчестве Цветаевой³ рассматривается в ряде работ⁴, но разбираемое стихотворение в них не упоминается.

Смерть и сон являются со схожими атрибутами. Серп, с которым приходит сон, — это, вероятно, луна (сон приходит ночью). Первая строка вообще напоминает детскую загадку. Сон, действительно, «подкашивает», но не смертельно: он является мирным, идиллическим «жнецом». Однако, образ «серпа» многозначен⁵, что подчеркивает параллель с аллегорической косой смерти.

Вторая строфа — реакция людей на «брата и сестру». Сну предлагают: «Ходи в сени, ходи в рай»; смерти: «Ходи в дедушкин сарай» (место, не предназначенное для жилья). Возможно, в последнем императиве содержится намек на то, что дедушка скоро умрет или уже умер. «Дедушкин сарай» может быть метафорой гроба. Цветаева цитирует присказку, сопровождающего детскую игру: «Ходи в пекло, ходи в рай, / Ходи в дедушкин сарай, / Там и пиво, там и мед, / Там и дедушка живет!»⁶. «Пекло» заменяется нейтральным «сени», которые оказываются контекстуальным синонимом «рая» и антонимом «сарая». Пропущенное «пекло» тяготеет именно к «сараяю» (хозяй-

¹ Ср.: «Сонный, что мертвый. Уснешь, что умрешь»; «Сон смерти брат» и др. (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1866. Т. 4. С. 245–246).

² Ср.: «Чаще сон и смерть предстают как взаимозаменяемые состояния» (Ханзен-Лёве А. *Русский символизм*. СПб., 1999. С. 249).

³ В «Словаре поэтического языка Марины Цветаевой» помимо цитат, собранных в статьях «Сон» и «Смерть», об этом свидетельствует отдельная статья «Сон /смерть/», где перечислены 16 произведений (*Словарь поэтического языка Марины Цветаевой: В 4 т.* Сост. И.Ю. Белякова, И.П. Оловянникова, О.Г. Ревзина. М., 1996–2004. Т. 4, кн. 1. С. 574–575).

⁴ Например: Айзенштейн Е. *Сны Марины Цветаевой*. СПб., 2003; Кудрявцева Е.Л. *Мотив сна в «Лебедином стане» Марины Цветаевой* // «Лебединый стан», «Переулочки» и «Перекоп Марины Цветаевой. Четвертая международная научно-практическая конференция (9-10 октября 1997 г.). Сб. докладов. М., 1997. С. 146–155; Макарова К. Ю. *Тема сна в творческом сознании Марины Цветаевой* // Марина Цветаева в XXI веке: XV и XVI Цветаевские чтения в Болшеве (2003, 2004 гг.): сборник докладов. М., 2005. С. 201–213.

⁵ Иная «жатва» описана в «Слове о полку Игореве»: «На Немиге снопы стелют из голов, молотят цепями булатными, на току жизнь кладут, веют душу от тела» (С. 383) (Слово о полку Игореве (подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова). // *Памятники литературы Древней Руси. XII век*. М., 1980. С. 272–287).

⁶ Рыбаков Б.А. *Язычество Древней Руси*. М., 1987. С. 160.

ственные пристройки нередко ассоциировались с нечистой силой), — туда и посылается смерть. Дедами называли предков (то есть мертвых), а в диалектах «дед», «дедушка» (и т. п.) часто эвфемизм черта, домового, лешего¹. Скорее всего, посылается «к черту», с которым она также ассоциировалась.

Сон принят людьми, смерть же меняет обличье для того, чтобы попасть к людям. Многочисленные лики смерти перечислены в похоронных плачах и причитаниях. Смерть входит обманом — без стука, «потихошеньку»:

Подходила тут скорая смертушка,
Она крадчи шла злодейка-душегубица
По крылечку ли она да молодой женой,
По новым ли шла сеням да красной девушкой,
Аль калекой она шла да перехожею;
Со синя ли моря шла да все голодная,
Со чиста ли поля шла да ведь холодная,
У дубовых дверей да не стучалася,
У окошечка ведь смерть да не давалася,
Потихошеньку она да подходила
И черным вороном в окошко залетела...²

М.Д. Алексеевский отмечает: «В некоторых причитаниях XIX века, когда речь идет о приходе Смерти в дом, описываются попытки ее „задобрить“ подарками или угощениями. Показательно, что чаще всего Смерть проникает в дом в облике „калики перехожей“». Известно, что нищих и странников, приходящих в крестьянский дом, практически всегда угощали, так как в традиционной культуре нищий осмысляется как пришелец из иного мира. В христианских легендах в образе нищего в дом мог зайти святой или сам Бог»³.

Во второй части (строфа 3) смерть выступает странницей, направляющейся к святым местам. Она выступает от лица коллективного «мы», потому что странники обычно ходили группами. Указывается, что она шла «по рекам синим» и «по пустыням» (ср. в процитированном плаче: «со синя ли моря», «со чиста ли поля»).

Ее отказываются пригласить в дом, повторяя отказ дважды: «— Мы тебя не при — имем!». Тон ответа меняется: макабрическая шут-

¹ *Словарь русских народных говоров*. Вып. 7. Л., 1972. С. 331.

² Барсов Е. А. *Причитанья Северного края*. М., 1872. Ч. 1. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. С. 45–46. Цитируем в новой орфографии.

³ Алексеевский М.Д. *Застолье в обрядах и обрядовом фольклоре русско-го Севера*. Автореферат дисс... кандидата филол. наук. М., 2005. Эл. ресурс: <http://www.ruthenia.ru/folklore/alekseevsky3.htm> [Дата просмотра: 25.09. 2010].

ливость сменяется патетикой. Повтор — традиционный компонент заговоров, в том числе — от порчи, от опасностей. Форма «не приемю» — церковнославянизм, и семантически напоминает повторы из церковного обряда крещения: «Само отречение выражается троекратным ответом — “отрицаюся” на три раза повторяющиеся вопросы священника: “Отрицаешься ли сатаны, и всех дел его, и всех аггел его, и всего служения его, и всея гордыни его?”»¹. Синонимичная форма «не приемлю» (в отношении смерти / вечности) не раз встречается в пафосных стихах Цветаевой 1913 г., объединенных темой «юности и смерти» («Посвящаю эти строки...», в ранней редакция «Идешь на меня похожий...»).

В третьей части (строфа 5) смерть является сиротой и произносит жалобный текст, который в фольклоре бытует как детская закличка («Дождик, дождик, перестань...»), например, в таком варианте: «Я у бога сирота, / Открываю ворота / Крючиком, замочком, / Шелковым платочком!»² Текст заклички позже используется Цветаевой в стихотворении „Але“ (5 ноября 1918): «Без ключика Христовой сироте / Откроются Христовы ворота»³. И на этот раз смерть не впускают, но как будто уже не узнают (возможно, обман удался).

Она могла выдать себя репликой «И до вас доплелась», которая вынесена в следующую строфу и по стилю отличается от предыдущего четверостишия (грубое «доплелась»). Указание «и до вас» носит отенок намеренности, словно цель «сироты» — попасть в дом. Смерть отчасти выдает себя и конкретизацией гендерной принадлежности: «доплелась» — форма женского рода («сирота» — общего). Люди прогоняют ее: «Проходи — Бог подаст!».

В заключительной части (строфы 7–8) смерть избирает самый тонкий способ обольщения, она вообще себя не называет и не использует глагольных форм женского рода. Теперь задача собеседника — не отреагировать на ту или иную маску, а догадаться о том, кто с ним говорит. Смерть не просит милости, а дразнит намеками на собственные щедроты. И здесь она выступает «сестрой сна» — одурманивает собеседников иллюзорными образами. Наступательная тактика сменяется тактикой заманивания: смерть не «ломится» в дом, а, напротив, как будто зазывает к себе — в свои хоромы, на риторическом уровне подменяя роли персонажей А и Б на противоположные.

¹ Шиманский Г.И. *Литургика: таинства и обряды*. Издание Сретенского монастыря, 2003. С. 14.

² *Сказки, песни, частушки, присловья Ленинградской области*. Л., 1982. С. 481.

³ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 1, С. 438.

Речь смерти — тоже своеобразная загадка, как и «серп» в первой строке, только разгадка «серпа» вскрывала его безобидность, а здесь привлекательные образы скрывают подлинную опасность. Смерть описывает идеальное хозяйство (строки 17–22). Не определяя своего статуса, смерть ведет себя как невеста или еще точнее — сваха, расхваливающая приданое. На брачные интенции указывает и процитированный рефрен народных свадебных песен: «Розан мой — алый, / Виноград — зелёный...»¹. Песня с названным рефреном часто обращена к потенциальному жениху. Например, в собрании П. В. Киреевского встречается такой образец:

А кто у нас холост, а кто неженат?
Сергей у нас холост, Михалыч не женат,
Ах, розон мой, розон, виноград зелёный!²

Цветаева слышала нечто аналогичное от няни своей дочери: «Она работала, как вол, веселилась, как целый табун. Знала все старинные песни, — свадебные, хороводные, заукокойные. <...> И еще: / Розан мой алый, / Виноград зелёный!»³. В эссе «Наталья Гончарова» Цветаева замечает: «Странно. Из всего столятидесятиллионного народа навряд ли десять тысяч видели виноград, а все о нем поют»⁴. В ряде народных песен, действительно, встречается мотив винограда, который связан с героиней, ожидающей возлюбленного. Для Цветаевой виноград в русских песнях и сказках — символ небывалого, соблазнительной мечты. В том же эссе приводится сюжет сказки, где герой «от жажды, от тоски стал врать друзьям и родным, что есть такая земля, сам там был (был в соседнем селе), где каждая виноградина с доброе колесо. («Сам там был, мед-вино пил, по усам текло,

¹ Фольклорист Ю.А. Копытов отмечает: «...момент цветения растений воспринимался еще и как мистическое, опасное время, а сами цветы ассоциировались с душами умерших. Отчасти и в этой связи цветок становится олицетворением невесты (напр., “розочка алая”, особенно наглядно — в моделирующей свадебные эпизоды троичкой игровой песне “Розочка”). В рефрене “розан (*или «розой»*), мой розан, да виноград зелёный» — сочетание полисемантического образа невесты (невеста — источник новой жизни и воплощение смерти) и зеленого винограда, символизирующего круговорот жизненных сил и потенциал (созревание винограда — приготовление конечного продукта (изюма, сока, вина и т.д.)) // Копытов Ю.А. *К семантике фитонимических символов в фольклорных текстах (на материале песенной традиции Карагайского района Пермской области)* // <http://www.ruthenia.ru/folklore/kopytov1.htm>

² Собрание народных песен П. В. Киреевского. Тула, 1986. С. 112.

³ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 4, С. 557.

⁴ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 5., С. 98.

а в рот не попало» — оттуда присказка!)»¹. Смерть тоже упоминает «мёд хвалёный», как и «виноград зелёный». Герой «от жажды, от тоски» выступает в той же функции оболстителя и обманщика, что и Смерть в разбираемом стихотворении.

Но смерть дает намеки и на правильную отгадку своих речей. Она перечисляет предметы, которые могут являться элементами или метафорой элементов похоронного ритуала. «Дом немалый» — возможный намек на «домовину» (гроб). Хлеб — традиционная часть похоронной и поминальной трапезы, упоминаемое в заупокойном чине «место злачное» — эпитет, характеризующий «тот свет» (ср. начало поэмы «Новогоднее», 1926 г.). Алексеевский пишет про хлеб и мед: «В похоронных обрядах большое значение имеет выделение доли покойного <...> (в гроб умершему кладут кусок хлеба с солью, приговаривая: „Хлеб-соль с собой, нас не беспокой“). Хлеб оставляют на могиле покойника в поминальные дни, одаривают им нищих „на помин души“. <...> иногда в обрядах его замешают зерна (например, их могут рассыпать на могиле для птиц)»; «в похоронных плачах образ трапезы практически не связан с этнографической реальностью, в них изображается „идеальное“ застолье». При этом в описании широко используются устойчивые формулы: „столы дубовые“, „чашки золочёные“, „скатерти браные“, „питьица медвяные“, „ествыица сахарные“. <...> В эпитетах, относящихся к напиткам, особо выделяются такие их качества, как „сладость“ („питьица медвяные“) и хмельная сила („пивушко пьяное“)»².

Самым настаораживающей в монологе смерти является гипербола: «Дров — полон сад!» Сад (у Цветаевой встречается выражение «Смерть-садовница»³) должен быть наполнен живыми деревьями, а не дровами. Дрова, вероятнее всего, — еще одна метафора гробов. Но адресат речи уже не в силах уловить эту параллель: ответа не следует.

В последней строфе смерть отвлекает слушающего: «Глянь-ка на небо — / Птички летят!». В белой тетради позже Цветаева делает помету: «NB! Смерть показывает людям „птичку“... 1939 год». Смерть показывает «птичку», чтобы отвлечь внимание, зафиксировать его на чем-то постороннем. Это стандартный прием, который используют родители, иногда — фотографы, а также карточные шулеры, воришки и хулиганы⁴.

¹ Там же.

² Алексеевский М.Д. *Застолье...*

³ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 1. С. 547.

⁴ В записной книжке Цветаева цитирует: «С птичкой берем, с ломиком берем, — с отмычкой не берем!» (Царские — Думские — Советские. — На Кавказе)» (Цветаева М.И. *Неизданное. Записные книжки.* В 2 т. М., 2000-

Последнее двустишие отсылает к игре в горелки. В эссе «История одного посвящения» Цветаева, описывая уничтожение архива, что осмысливается как 'сожжение прошлой жизни', цитирует: «Гори, гори ясно, / Чтобы не погасло! / Глянь-ка на небо: / Птички летят! / Небо — черный свод камина, птички — черные лохмы истлевшей бумаги. Адовы птички. Небосвод, в аду, огнесвод»¹. Таким образом, «птички» в данном стихотворении восходят к присказке, которой сопровождаются «игры с огнем». Пламя — символ и ада, и уничтожения жизни, и освобождения от прошлого. Примечательно, что героиня эссе — невеста, покидающая дом.

Сюжет обольщения, соблазна (часто — силами зла) в поэзии Цветаевой получил широкое распространение. Тот же сюжет является центральным в поэме «Переулочки» (1922) и «Крысолов» (1925). Героиню «Переулочков», былинную колдунью Маринку, сама Цветаева сравнивала с Цирцеей. Но очевидно, что для нее актуальны не только греческие и русские, но немецкие, например, традиции, в частности балладные приемы соблазнения темными силами, несущими смерть. Характер канонического имеет диалог в «Лесном царе» Гете и Жуковского. Ср. прямую речь лесного царя, на которую явно ориентируется финальная часть разбираемого стихотворения: «Дитя, оглянися; младенец, ко мне; / Веселого много в моей стороне: / Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои <...> Ко мне, мой младенец; в дуброве моей / Узнаешь прекрасных моих дочерей: / При месяце будут играть и летать, / Играя, летая, тебя усыплять. <...> Дитя, я пленился твоей красотой: / Неволей иль волей, а будешь ты мой»².

Выводы. В стихотворении «Ходит сон с своим серпом...» Цветаева создает вариацию на традиционный балладно-сказочный сюжет, облекает ее в синтетическую форму, сотканную из народных элементов, часто — подчеркнуто бытовых, игровых, детских. Это не археологические изыскания, а то, что Цветаева слышала сама, вплоть до «жульнического» приема — «показать птичку». Тем самым архаичная тема обновляется и обретает необыкновенную свободу выражения, в том числе и на стиховом уровне. В игровую форму облекается, однако, совсем не игровое содержание: в этом тексте по-своему отразилось многообразие и вездесущность ликов смерти в России 1918 года, ее нередко народный облик и в какой-то степени соблазнительность для самого автора.

2001. т. 2, С. 218). Но здесь, по-видимому, имеется в виду другая «птичка» — воровской инструмент.

¹ Цветаева М.И. *Собрание сочинений...* т. 4. С. 30.

² Жуковский В.А. *Собрание сочинений* в 4 т. М.; Л., 1959. т. 2. С. 140–141.

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПОЭТИКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ
В СТИХОТВОРЕНИЯХ ДМИТРИЯ ВОДЕННИКОВА

Ситуацию в русской литературе, сложившуюся к девяностым годам, можно охарактеризовать как кризисную. Многие художественные методы предшествующей «позднесоветской» эпохи, особенно такие как концептуализм и соц-арт, утратили свою актуальность, перестали отвечать на запросы новой социально-культурной ситуации. Соответственно, поэзии необходимо было искать новый способ художественного выражения, формировать принципиально иной творческий метод. В 90-е годы появился ряд поэтов, чья поэтика была совершенно иной по отношению к концептуалистам и чей метод можно обозначить как «постконцептуализм». Этот термин стал общеупотребительным благодаря статье Дм. Кузьмина, опубликованной в 2002г. в журнале «Новое Литературное Обозрение». Кузьмин акцентирует внимание на том, что постконцептуализм — принципиально новый канон, поскольку именно он попытался преодолеть опыт предшествующих поколений художников. «Среди актуальных сегодня поэтических течений только постконцептуализм основывается на достаточно резком переломе по отношению к предшествующему явлению — все остальные более или менее успешно развивают и наследуют. А новый канон (если он в самом деле новый) и должен возникнуть в преодолении старого».¹

Перед поэтами «нового» времени стояло несколько задач:

1. Вернуть в большую поэзию лирического субъекта, отстоять право на собственный голос, то есть заново себя познать. Концептуалистская поэзия предшествующего культурного периода сознательно вытесняла из стихотворений лирического субъекта. Новые же аспекты актуальной поэзии были связаны в первую очередь с тем, что поэты в рамках произведения стремились восстановить художественную и личностную индивидуальность, предъявить читателю собственное «Я» в его уникальности. Одним из главных инструментов этого восстановления субъекта становится телесность. Автору постоянно приходится на первых порах утверждать свое присутствие в текстах — в том числе и плотское.

¹ Кузьмин Д. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 476.

2. Вернуть прямое аутентичное художественное высказывание. В рамках концептуализма оно тоже было фактически отменено (карточки Л. Рубинштейна, опыты поэтов-конкретистов).

В нашей статье мы обратимся к проблеме своеобразия телесных образов и их связи с ролью лирического субъекта в поэзии Дмитрия Воденникова — основного представителя постконцептуализма. Следует уточнить, что в понятие телесности мы включаем не только собственно тело человека, а также все предметы и процессы, связанные с его бытованием.

Творчество Д. Воденникова также часто рассматривают в рамках течения «новой искренности». В контекст «новой искренности» может быть включен любой вид искусства: литература, кино, изобразительное искусство и т. д. Определение этому понятию впервые дал Д.А. Пригов в «Предуведомлении к текстам «Новая искренность»» (1984): «В пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо «новой искренностью»».¹ В самом деле, в стихотворениях Воденникова создается ощущение прозрачности авторской конструкции, момент утаивания же снимается, оставляя интригу дальнейшего откровения. Тем не менее, в рамках какого литературного направления мы бы ни рассматривали творчество Д. Воденникова, важно учитывать специфику исследуемого объекта. Лирика Воденникова очень рациональна. Поскольку, сознательно конструируя художественные образы (они будут рассмотрены ниже), впоследствии ставшие узнаваемыми, Воденников оставил за собой возможность их постоянного обыгрывания с наращиванием производимого эффекта. Рефлексия над созданным образом лирического субъекта становится одной из самых знаковых черт стихотворений Воденникова:

...Однако,
так как на роль с трудной мужской судьбой претендую все-
таки я²
«Иными словами, я имею право сказать — что я понимаю,
что я — такое небесное, больное и одновременно цветущее
животное, такая тварь цветная...»³

¹ Цит. по: Словарь терминов московской концептуальной школы. / Составитель и автор предисл. Андрей Монастырский. — М.: Ad Marginem, 1999. С. 64.

² Воденников Д. Здравствуйте, я пришёл с вами попрощаться. — М.: LIVEBOOK, 2007. С. 10.

³ Там же. С. 43, 44.

В своих стихотворениях Воденников использует гипертрофированные образы тела, конструируя нарциссичный образ тела авторского «я», для утверждения роли лирического субъекта, для придания ему индивидуальности:

Я не кормил — с руки — литературу,
ее бесстыжих и стыдливых птиц.
Я расписал себя — как партитуру
желез, ушибов, запахов, ресниц.¹

Вводя в произведение (и даже делая это лирическим сюжетом) рефлексию над собственными художественными приемами, над самим процессом письма, автор достигает эффекта откровенности, обнажая при этом именитую конструкцию Автор.

В цикле стихотворений «Весь 1997» представлены два полноправных субъекта: стихи и авторское «я». Их взаимоотношениям и посвящены все стихотворения этого цикла. Тело в поэзии Д. Воденникова становится полноправным соучастником письма. Даже само художественное произведение автор воспринимает как тело. (Сломай стишок, увидишь ты внутри/как мало общего у них у всех с людьми.²// Все стихотворения — / Как руки, как объятья³). Образ лирического «я» становится частью текста (а что, приятно одному лежать/комочком в собственном стихотворенье?⁴). Стихотворение не менее живо, чем его автор, поэтому возможно его становления в роли субъекта. Это для нас особенно важно, потому что здесь проявляется олицетворение, связанное с наделением плотскими характеристиками предмета (стихотворения) с целью придания ему статуса субъекта. Воденников пишет про «стишки»:

(хотя, когда бегут вперегонки,
ведь сами же себе они мешают,
друг друга душат, исправляют, жмут
когда-нибудь они меня сожрут).
Я этого стихам не разрешаю.⁵

Как можно увидеть из вышеприведенного отрывка, авторская позиция далека от позиции автора постмодернизма. Здесь заявлена совсем иная природа обращения с поэтическим высказыванием, которая, с одной стороны, насыщается многообразием речевых потоков,

¹ Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: О.Г.И., 2005. С. 79.

² Там же. С. 70.

³ Там же. С. 64.

⁴ Там же. С. 71.

⁵ Там же.

а с другой, — не позволяет овладеть единственно истинным голосом лирического субъекта.

Телесные образы более отчетливо прослеживаются в книге стихов Воденникова «Репейник». Активного авторского «я» здесь не присутствует. Для этой книги характерно плавающее авторское сознание, характеризующееся сменой точек зрения. Лирический субъект почти не выражен в текстах этого сборника. Авторское «я», включенное в иное тело, появляется в стихотворениях в образе лисы, мальчика, Данилы. В заглавном стихотворении «Репейник» читаем следующее:

Вот репейник мятный.
Какое ему дело,
что под ним спит золотое мое тело.

Я лежу под ним золотой, твердозадый,
как рассада, ушедшая мимо сада, —
мертвый, душный.¹

Лирический субъект, как мы видим, конструируется как нечто пассивное, неживое, существующее лишь в границах вымышленных тел.

Телесное воплощение образов гораздо очевиднее присутствует у объектов изображения:

Течь в голове у голубой овцы,
а волк не видит синий и зеленый,
но за версту он чует сладкий, красный,
ведь у овцы не только огурцы,
не только синий василек беззлобный —
есть у овцы под маской и внутри
сладко-бордовый помидор огромный.²

В вышеприведенном отрывке также заметна основная особенность эпитетов поэзии Д. Воденникова: их цвет. Все живое автор наделяет характеристикой цвета. От этого образы становятся визуальными. В цветах выражена суть мира предметов. Возникает даже особый «Цветущий цикл» стихотворений. Палитра крайне разнообразная: синий, сиреневый, зеленый, розовый, голубой, их оттенки и т.д. Объекты стихотворений с обозначенной цветовой гаммой вступают в особые семантические отношения между собой. Эти отношения реализуются в границах гипертрофированной телесности, проникающие в самую суть изображенных объектов. Как ни странно, эта суть, показанная анатомически, с помощью цветового членения частей тела оказывается внетелесной.

¹ Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: О.Г.И., 2005. С. 42.

² Там же. С. 32.

Телесный образ лирического «я» в «Репейнике» монолитен и не ярко выражен. Он — то организующее сознание, которое вмещает в себя множество сюжетов, мотивов, голосов. Для нас здесь важной становится функция использования телесности. Эта функция — подчеркивать индивидуальность, изображаемых объектов, путем создания ярких телесных образов.

Илья Кукулин в статье «Заметки по следам Людмилы Вязмитиновой» рассуждая о телесном пространстве поэзии Д. Воденникова, пишет следующее: «Внутри» и «снаружи» тела — координаты опространствления. По-видимому, в стихотворениях процитированных авторов, таких как Дмитрий Соколов, Евгения Лавут, Александр Скидан, Александр Анашевич (а также некоторых других — Дмитрий Воденников, например) авторское сознание проецируется как бы в одно или несколько новых фиктивных тел. Эти тела являются своего рода посредниками, которые связывают авторское сознание с миром; и в то же время это действующие лица, которые разыгрывают символические драмы, выражающие некоторые общие свойства мира»¹. Эти тела Кукулин условно называет «фиктивными эротическими телами авторства»². «Эти тела то и дело подвергаются физическим страданиям: они испытывают боль, ощутимые затруднения, их калечат, бьют, ломают. Эти страдания можно рассматривать как символическое жертвоприношение. Их боль, деформации и исчезновения соответствуют чужой боли, отчуждённо и одиноко существующей в мире. Символическое принесение этих тел в жертву и сопереживание их боли позволяет восстановить открытые отношения с миром».³

Несмотря на то, что авторское сознание вселяется в фиктивные тела, для Воденникова важно утвердить свое присутствие в тексте, присутствие лирического субъекта. Поэтому он конструирует собственный образ путем придания ему телесных характеристик:

Мужает голос и немеет тело,
но все по-прежнему во мне — свежо и звонко.⁴
— Да не сгоревший я, — лиловый я, лиловый,
пурпурный, розовый, багровый — до конца...⁵

Воденников создает неповторимый художественный мир за счет

¹ Кукулин И. Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой. <http://www.vavilon.ru/textonly/issue5/kukulin.htm> (дата обращения: 20.04.2010.)

² Там же.

³ Там же.

⁴ Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: О.Г.И., 2005. С. 19.

⁵ Воденников Д. Здравствуйте, я пришёл с вами попрощаться. — М.: LIVEBOOK, 2007. С. 68.

уникальных телесных образов, конструирующих объект изображения. Образ лирического субъекта или органично вливается в него (Я — тот цветок, которому не больно, / Я — эта лошадь, господи, Твоя!) или дистанцируется с помощью создания «монументального» образа авторского «я» (Я был в ослепительных джинсах, / в густой ярко-синей рубашке²).

Мир, окружающий авторское «я», также телесен. Происходит овеществление природы, людей, чувств. Происходит утверждение индивидуальности всего художественного мира и растворенного в нем лирического субъекта:

зажимая живот рукавами, как раненый, иступленно,
вот теперь — я немного попою из твоей голубой тарелки,
а потом полежу на ладони твоей зеленой.³

Через физическое страдание Воденников транслирует специфику чувства, его возможности. Сравнивая любовь с увечьями плоти, Воденников утверждает ее присутствие:

как шрам — любовь — под бровью от стакана
как след — любовь — на пальце от ожога.⁴

Постоянное включение образа тела лирического субъекта в стихотворение создает эффект непосредственного присутствия автора. Из-за преобладания этих образов над остальными достигается эффект наслаждения собственным телом, иными словами, происходит актуализация нарциссичного тела. Это тело, уверенное в своей уникальности, устойчивое в пространстве стихотворений, становящееся проводником между автором и телом текста:

Да, были безобразны — эти роды,
но я горжусь, что сексуальный голос мой
был утешеньем моего народа
(а мой народ — за синею горой).⁵

Тело может перемещаться, трансформироваться, умирать и рождаться. Телу доступно все за исключением движения во времени. Автор растет вместе со своими стихами. Поэтому так часто происходит актуализация его возраста (а я в тебе умру тридцатилетним⁶ // было

¹ Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: О.Г.И., 2005. С. 9.

² Там же. С. 114.

³ Там же. С. 111.

⁴ Воденников Д. Здравствуйте, я пришёл с вами попрощаться. — М.: LIVEBOOK, 2007. С. 57.

⁵ Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: О.Г.И., 2005. С. 118.

⁶ Там же. С. 14.

мне тридцать три года, / и сердце мое —/ разрывалось от счастья¹//
Мне было шесть, / а стало тридцать шесть, / а что там между — я уже не
помню²). Каждое следующее стихотворение Воденникова — рефлексия
над предыдущим, поэтому линейность и преемственность определяют
непрерывность и динамику стихотворений. Их целостность достигается
за счет всепроникающего авторского сознания, зоркого филолога
и критика, непрерывно напоминающего читателю о самоконтроле.
Наращивая цветочные эпитеты, автор уплотняет текст и, таким обра-
зом, аннулирует этот прием. С телесностью происходит аналогичный
процесс. Воденников использует гипертрофированные образы тела,
конструируя нарциссичный образ тела авторского «я», для утвержде-
ния роли лирического субъекта, для придания ему индивидуальности.

В итоге он отрешается от проблематизации телесности в своих сти-
хотворениях, заменяя прямое высказывание лирического субъекта
разнородными голосами без ущерба для окрепшей авторской позиции:

Я — сбрасываю кожу как змея,
я — как крапива, прожигаю платье.³

Таким образом, Воденников возвращает в поле современной по-
эзии полноправного, устойчивого лирического субъекта, которому
уже не приходится утверждать свое плотское присутствие в тексте.
С помощью образов нарциссичного тела автор переходит от констру-
ирования лирического субъекта к конструированию образа биогра-
фического, ибо эта узнаваемость в конечном счете способствует дея-
тельности шоуменской.

Стихотворения Воденникова — способ осуществления проекта клас-
сического большого поэта в современном мире с узнаваемой биографи-
ей. Используя образы нарциссичной телесности, поэт Воденников дела-
ет прямое высказывание возможным, а автора весомым:

Я — так несовершенен,
язык так несовершенен,
мир — так несовершенен,
а главное, люди, живущие в нем, так ленивы и неблагодарны,
что, разумеется, никакое прямое высказывание невозможно

Только оно — ЕСТЬ.⁴

¹ Воденников Д. Здравствуйте, я пришёл с вами попрощаться. — М.: LIVEBOOK, 2007. С. 9.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 12.

⁴ Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. — М.: О.Г.И., 2005. С.8.

Елизавета ТАРНАРУЦКАЯ

«КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ» К. ВАГИНОВА: В ПОИСКАХ ЯЗЫКА

Самым обсуждаемым смыслом в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» является «культура» в наиболее общем виде. Образ жизни человека в культуре («...парк раньше поля увидел, безрукую Венеру прежде загорелой крестьянки¹», — признается один из героев) эстетствование на краю умирающего мира, презентация творчества как высшей сферы человеческой жизни — вот основные опорные точки понимания и прочтения романа. Однако в статье хотелось бы остановиться на повествовательных стратегиях романах, чтобы по-новому увидеть данную проблематику именно в зеркале повествования. Дело в том, что вышеперечисленные темы (трагедийность жизни на пороге умирания культуры, эстетство и т. д.) в романе только предъясняются: они не являются проблемными и не репрезентируются как принципиально новые. Напротив, вторичность этих «модернистских» тем является предметом саморефлексии и даже пародии. Подлинная же проблематика романа лежит, как кажется, в модусе повествования, иными словами в языке. Не культура вообще и не культура в современности сама по себе волнует автора, но возможность говорения о ней на языке, который был бы аутентичен ей.

Культуроцентричность повествования сразу же бросается в глаза. Роман представляет собой цепь отрывочных, разобщенных эпизодов из жизни петербургской интеллигенции 20-х гг. Как пишет один из исследователей, этой клочковатостью композиции «передается клочковатость жизни, утратившей единую культурную основу».² И действительно, мы видим, как герои романа: чудаковатый философ Тептелкин, пишущий трактат «Иерархия смыслов», неизвестный поэт, грезящий Римом, студентки-куртизантки, молодые люди-эстеты Костя Ротиков и Миша Котиков, сумасшедший поэт с фамилией Сентябрь — все они среди нищеты и разрухи, внутри нового, чуждого для них обывательского мира, твердо решают держаться старого типа «высокой» культуры: «Искусство есть восхищенность, есть объективный фазис бытия. В эстетическом нет ни природы,

¹ Вагинов К. Козлиная песнь/К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 51

² Казарина Т. В. Три века русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 391.

ни истории, это особая сфера: и не логическая, и не этическая, и не сумма их¹». Культуроцентричность повествования бросается в глаза. Интеллектуал Тентелкин, которого часто можно видеть с чайником, читает мудреные лекции, дает уроки египетского и греческого, создает университет-утопию на юге страны. Символистские стихи для героев — эталон поэзии, а футуризм — вырождение. Кроме того, роман преизбыточествует культурными и философскими кодами XX века: в повествовании настойчиво повторяются имена Э. Гиббона (автора многотомной «История упадка и разрушения Римской империи») и О. Шпенглера — идея разрушения современной цивилизации, подобно упадку и разложению Рима не сходит с уст героев. Бозций, Данте, Филострат, У.Патер, угадываемая прототипичность героев — этим пестрит язык романа.

Но именно избыточность такого рода «философского» дискурса навела на мысль уже первых критиков, что это всего лишь «игра в философию» и «игра в высокую культуру». Еще Б.Я.Бухштаб писал о том, что «...у Вагинова нет своих слов. Все его слова вторичны, «выветрены литературой». «Чужие слова, чужие образы, чужие фразы, но все вразлом, но во всем мертвящая своим прикосновением жуткая в своем косноязычии ирония²». Эти культурные коды настолько избыточествуют, что просвечивает не только цитатность, но даже амальгамообразность поэтики романа. В нем «осуществляется редкий по своей напряженности полилог культурных языков»³. Этот полилог настолько напряжен, что «философские высказывания» (применительно к Вагинову так можно назвать коды высокой культуры) превращаются лишь в элементы дискурса, «птичьего языка» философов, то есть в знаки, не отсылающие к референту. Этот фикциональный характер философского дискурса как элемента авторской стратегии отчетливо виден в иронических эпизодах: «Встречался какой-нибудь Иван Иванович с каким-нибудь Анатолием Леонидовичем, руки друг другу жали:

— А знаете, Запад-то гибнет, разложение-с. Фьют-с культур — цивилизация наступает...

Вздыхали»⁴. Обращение к известной философской концепции смерти культуры Шпенглера здесь подчеркнуто иронично. В дру-

¹ Вагинов К. Козлиная песнь /К.Вагинов. Романы. М.: Худож. Лит., 1991. С. 41.

² Бухштаб Б. Я. Вагинов. /Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения, Рига, 1990, С. 271-277.

³ Казарина Т. В. Три века русского литературного авангарда. Самара: Издат-во «Самарский университет», 2004. С. 383.

⁴ Вагинов К. Козлиная песнь // К.Вагинов. Романы. М.: Худож. Лит., 1991. С. 50.

гом же эпизоде, напротив, чрезмерно пафосно: « — Вспомни вчерашнюю ночь..., когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа. Я видел новых христиан, кто будут они? Я видел дьяконов, раздатчиков хлебов, я видел неясные толпы, разбивающие кумиры. Как ты думаешь, что это значит, что это значит?»¹. Пафос таких сентенций делает их отчетливо спекулятивными. Эти «философские высказывания» пусты, антиреференциальны, они не открывают дополнительных смыслов к тем, которые заложены в них самих и являются мертвыми знаками «высокой культуры».

Однако, если все так насквозь иронично и пародийно, почему же этот роман столь отчетливо серьезен? Почему слова о том, что «Искусство есть восхищенность, есть объективный фазис бытия» два раза повторяются? Почему роман не превращается в фарс или памфлет?

Надо сказать, что роман был по-разному прочитан литературоведами. Некоторые читали его в экзистенциальном духе как роман — любование, роман трагического прощания с миром красоты, пафос борьбы одиночек-эстетов в эпоху советского омещания (любимое занятие героев — «ругнуть современность»). Так его восприняла даже враждебная критика: один из таких критиков пишет, что если творчество Вагинова «...даже и не представляет законченной буржуазной идеологии, то несет на себе несомненный тягостный ее груз, представляя идеологию тех слоев буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, сознание которых, отравленное тлетворным дыханием культуры эксплуататорской, не может принять действительности побеждающего социализма, пытается найти спасенье в созданном ими идеалистическом мире бредового искусства»². И нет резона и сейчас спорить с ангажированным критиком, потому что он был абсолютно прав в том смысле, что пафос страдания героев, наблюдающих смерть дорогого и единственного знакомого им мира абсолютно серьезен. Он пронизывает все творчество Вагинова — от поэзии до незавершенного романа «Гарпагониана», где присутствуют все проблемы, поднятые в предыдущем творчестве, однако на этот раз еще более трагедийно.

Другой вид интерпретации — это взгляд на него как на роман «покаянный», своеобразный «интеллигентский садомазохизм», роман — отречение от высококультурного прошлого, следовательно, насквозь, сатирический и пародийный. «Романы Вагинова могут и должны быть

¹ Там же. С. 27.

² С. Малахов. Лирика как орудие классовой борьбы (О крайних флангах в непролетарской поэзии Ленинграда) // Звезда. 1931. № 9. С. 164.

прочитаны как жестокая сатира на вымирающую интеллигенцию, на знаменитое пастернаковское «пустое счастье ста», как битье лежащего, становящееся раз от раза все более свирепым и сюрреальным»¹. И такое прочтение, несомненно, имеет право на существование, более того, может быть убедительно аргументировано. Но каким образом, с помощью каких скрепок соединяется это причудливое сочетание серьезности и пародийности, это глубоко личностное экзистенциальное восприятие проблемы и сатира на нее же? На мой взгляд, это сочетание реализуется при помощи двух стратегий.

Во-первых, на эту амбивалентность чтения и понимания, на амбивалентный характер высказываний Вагинова проливают свет сама природа пародийных элементов. Пародия присутствует в романе во всем многообразии: здесь и пародия на конкретные литературные течения и на конкретных личностей, однако, нас интересует сама природа пародийного слова здесь. Еще Бахтин писал о том, что «пародирование способствует испытанию самого романного слова»². Много позднее Л. Хатчеон писала о том, что пародия разрушает ортодоксальность смыслов, ценностей и идеологий, но одновременно «... пародировать совсем не значит разрушать прошлое: в самой природе пародии стремление усомниться в традиции сосуществует со стремлением сохранить ее»³. Иными словами, именно пародия открывает серьезную сторону, казалось бы, «мертвых» философизмов, открывает их трагедийность. Если быть точными, то высказывания остаются мертвыми, лишь в кавычках «философскими», остаются антиреференциальными — однако, герои, которые их высказывают, продолжают жить. Проблематика продолжает быть серьезной, даже если язык, которым эта проблематика высказана, мертв. Ирония позволяет героям вопрошать, являть смыслы, которые не являет их речь. «Слова скользят по кромке видимой реальности, — тут и там покров ее истончается до прозрачности, и под ним проступают могучими чертами античность или чернеют провалы в стремительные тоннели опьянения. И эта условность, постоянная готовность оторваться и улететь сочетаются с насмешливым описанием нравов и деталей быта, с конкретикой улиц и площадей, мостов и каналов, зданий, парков и статуй. Именно в

¹ Пурин А. Опыты Константина Вагинова / http://magazines.russ.ru/povyi_mi/1993/8/purin.html

² Бахтин М.М. Слово в романе / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 200.

³ Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London; New York: Routledge, 1988. P. 126.

этих причудливых сочетаниях нашлось нечто такое, что ускользало из стихов, а именно — смешное, способное оттенить и спасти любой пафос»¹. Но пафос здесь — проблема не столько эстетическая, сколько этическая. Иными словами, пафосность языка свидетельствует не о стилистической пошлости и вторичности, а указывает на проблему самого говорения, проблему адекватности высказывания реальности. В конце концов, трагедия героев в том, что они говорят на фальшивом, неподлинном, цитатном, чужом языке. А говорят они на нем потому что другого у них нет, другого им не предложили.

И важнейшая проблема романа вытекает именно из проблемы высказывания. Это проблема языка. Где найти тот подлинный язык, которым можно было бы говорить о подлинной реальности? Собственно, в романе присутствует несколько вариантов выбора. Самые явные из них — это, с одной стороны, язык «высокой культуры», «язык серебряного века», а с другой стороны, это «новояз» советской России. Совершенно очевидно, что первый вариант автору и героям наиболее привычен и наиболее близок, однако, осознание неизбежной скорой (или уже наступившей) смерти этого языка, его вторичности не дает им покоя. Найти язык, который был бы не только близок мне (то есть героям и повествователю), который не открывал бы меня, но который открывал бы реальность — вот подлинная проблема героев и повествователя. Так, в середине романа автор проговаривается о башне в полуразрушенном доме, которую снимал Тептелкин: «Собственно, идея башни была присуща всем моим героям. Это не было специфической чертой Тептелкина. Все они охотно бы затворились в Петергофской башне. Известный поэт занимался бы в ней словогаданием. Костя Ротиков не отказался бы от нее как от явной безвкусицы»². «Башня» — символ высокой культуры, символ языка этой культуры — названа здесь безвкусицей, ничем не отличающейся от тех пошлых вещей, которые собирает один из героев. То есть язык высокой культуры, язык, на котором говорили символисты, в конечном итоге, единственный язык, на основе которого герои могут и умеют совершать коммуникацию, а нарратор осуществлять повествование — этот язык мертв и пошл.

Альтернативный же язык, который могла бы предложить новая советская Россия, не может быть принят субъектом повествования и

¹ Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова / Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 146.

² Вагинов К. Козлиная песнь. / К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 107.

не может быть принят героями — «носителями высокой культуры» — эстетически. Поэтому и «советский» язык подвергается остракизму и пародированию. Недаром в романе совсем нет политического момента, ведь отношение к новому миру носит эстетический, а не этический характер. Например, горькую иронию автора вызывает то, что борцы против мещанства, большевики-революционеры, в романе предстают именно как носители быта, только совсем не в новой, революционной форме. Партработник Кандадыкин женится на студентке Наташе из аристократического семейства, потому что ему «надо дом на хорошую ногу поставить, с вазочками, с цветами, с портьерами»¹. Советская милиция изображена в виде «милиционерок», которые «театрально отставив ножку, лущили семечки и переругивались с танцующими личностями у фонарей»². Первое (язык «высокой культуры») — мертво, второе (условно, «советский» язык) — цинично и пошло. У героев нет языка, на котором они могли бы говорить, поэтому их слова — слова вхолостую. Они говорят, но не совершают высказывания, находясь в постоянном борении между этими альтернативами. Здесь показателен эпизод романа, когда неизвестный поэт и Тептелкин при встрече «поцеловались. Ругнули современность. Духовно плюнули на проходивших пионеров...

— Да, пакость, гадость вокруг — одичание, — склонился Тептелкин»³, а через абзац Тептелкин так думает о пионерах: «Какие славные, загорелые дети эти пионеры...»⁴. Тептелкин непоследователен здесь не в оценке пионеров как таковых, но он мечется между двумя вариантами языка. Именно в этом, на наш взгляд, и состоит основная проблематика романа, лежащая в проблеме повествования — постоянный поиск подлинного слова, поиск высказывания, аутентичного реальности. Эту проблему как раз отчасти и решает пародия, которая, высмеивая «пустую» культуру, актуализирует нехватку какой-либо другой альтернативы.

Однако в романе Вагинова мы видим еще одно оригинальное решение этой проблемы (проблемы неподлинности высказывания). Неоднократно замечалось, что герои Вагинова — и не только в этом его романе — болезненно пристрастны к коллекционированию⁵. Так,

¹ Там же С. 100.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 39.

⁴ Там же. С. 40.

⁵ См. Никольская Т.Н. Трагедия чудаков. / К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991; Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова / Вопросы литературы. 1989. № 12; Казарина Г. В. Три века русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004.

Миша Котиков, биограф умершего поэта Заэфратского, не только коллекционирует все его личные предметы, но и его любовниц и, в конце концов, женится на жене Заэфратского. Другой герой — Костя Ротиков — профессиональный собиратель безвкусовых вещей (кружки с порнографическими рисунками, пепельницы: «на одной стороне пепельницы все прилично, на другой все неприлично»¹). Костю Ротикова интересует пошлость как феномен. В конце романа у него уже армия последователей, тоже собирающих безвкусовые вещицы. Однако, на мой взгляд, дело здесь не столько в китче, безвкусице, сколько в самой стратегии коллекционирования, которая одновременно перешла и в поэтику романа.

Стратегия поэтики романа заключается как раз в регистрации, а не в описании. Вещи перечисляются и лишь попутно поверхностно, шаблонно и забавно характеризуются. В Петербурге «...молодые люди каждый с мечтой особенной: инженер обязательно хочет гавайскую музыку услышать, студент — поэффектнее повеситься, школьник — ребенком обзавестись, чтоб силу мужскую доказать»². «Знаете, в Америке сейчас происходят чудеса; потолки похищают звуки, все жуют ароматическую резину, а на заводах и фабриках перед работой орган за всех молится»³. «На столе стояло... нечто розовое, нечто красное, нечто белое, нечто голубое. Все было»⁴. С одной стороны, эту своеобразную поэтику можно интерпретировать как знак того, что изображенный мир — это мир обломков, мир трагически разъятый. Однако, на мой взгляд, эта своеобразная феноменологическая стратегия регистрации открывает чрезвычайно позитивный выход из проблемы языка. Смотреть на то, как вещь является (а это и есть метод феноменологии), — не значит видеть только картину. Но конечный итог феноменологии — смыслы. И чрезвычайная отделанность, эффектность, орнаментальность поэтики прекрасно работает на это, так как эта в высшей степени «художественность» позволяет Вагинову не переводить свои «протокольные» высказывания на язык общих понятий, то есть на язык философии. Отсюда и стремление к яркости, оригинальности, забавности, иногда явной «сделанности» выражений: это побег от стертых «общих» понятий. Сам язык и его возможность соединять несоединяемые ранее слова и получать новые неизведенные смыслы становятся самоценными. Н.Т. Рымарь так

¹ Вагинов К. Козлиная песнь // К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 40.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же. С. 80.

определяет свойство художественного слова: «...Слово становится не средством, а целью, так что оно не только референциально, но и автореференциально, «отсылает к самому себе»¹. Поэтика регистрации, поэтика «протокольных предложений», актуализируя и обнажая «сделанность», то есть художественную природу утверждает тем самым ценность этой сделанности, то есть ценность искусства слова.

Итак, важнейшая проблема романа Вагинова — это проблема языка, проблема неподлинности высказываний. Ее решает пародия, обнажающая неподлинность и одновременно актуализирующая проблемы, которые существуют помимо выраженных в языке. Другое решение проблемы — феноменологическая редукция, протоколизация явлений, а не описание их и не превращение их в общие понятия. Ведь, возможно, существуют вещи, которые не стоит переводить в метаязык, чтобы оставить их в живых. Этого не поняли герои романа, поэтому все они в финале оказываются духовно или физически мертвыми. Они не нашли того подлинного языка, который был найден автором.

¹ Н. Т. Рымарь. Еще раз о «прозрачном» и «непрозрачном» слове: К вопросу о структуре поэтического слова / Вестник Самарской Гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология», 2007. №2. С.185.

Виолен ФРИДЛИ

«Сочинения Арно Царта» Елены Шварц:
Лиса и ее двойники

У Елены Шварц есть три игривых — по ее же определению — цикла стихотворений, написанных из-под маски и образующих своего рода трилогию: это, хронологически, «Кинфия» (1974-1978) — будто бы стихи римской поэтессы, — «Сочинения Арно Царта» (1981-1984) и «Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца» (1984) — стихи о монастыре, соединяющем в себе все веры. В этой работе мы хотим обратиться ко второму циклу, с тем чтобы выделить его функцию в трилогии и одновременно лучше понять место образа поэта в художественной системе Елены Шварц. Прежде чем начать собственный анализ, вкратце представим этот цикл. Он написан из-под маски эстонского поэта Арно Царта, придуманного Еленой Шварц для того, чтобы подставить ловушку своим друзьям: она написала стихи от его имени и попросила друга-актера сыграть роль Арно Царта¹. Цикл состоит из двух вступительных стихотворений, как будто не связанных с последующими и из рассказа о китайской лисе, разделенного на три части. В первой части — «Повесть о Лисе» — Лиса, которая является волшебницей и может приобретать любой облик, приезжает в Эстонию к своему возлюбленному Царту, хочет выйти за него замуж, но свадьба отменяется и она вдруг исчезает из жизни Царта. Название второй части — «Стихи Лисы»; она состоит из четырех стихотворений. В третьей части, названной «Вторым путешествием Лисы на Северо-Запад», Лиса едет в Петербург к своему старому другу — алхимику Циню. Там она крадет у него эликсир бессмертия, после чего семисотлетний Цинь умирает, чем и заканчивается цикл. Персонаж Лисы заимствован Еленой Шварц из творчества китайского писателя 18 века Пу Сунлина, который в свою очередь подражает жанру 8 века до н.э. — чуаньци. Чуаньци — это короткие рассказы о чудесных случаях, чаще всего о лисах-оборотнях, которые, превращаясь в прекрасных девушек, влюбляют в себя молодых людей для того, чтобы извлечь из них жизненную силу.

Одна из возможных причин того, что Шварц взяла идею именно оттуда заключается в том, что в чуаньци метаморфозы лисы не яв-

¹ См. об этом *Ковалева Н.* Арно Царт и другие. Из истории мистификаций. // <http://www.russianresources.lt/dictant/Materials/Nat.html>.

ляются чудом, они для тогдашнего читателя вписывались в реальность, они ничего фантастического не имеют. А чудесная черта в чужаке — это то, что человек, узнав лису, решает все-таки остаться с ней. То есть метаморфоза — это нормальное явление. В творчестве Елены Шварц метаморфозы переходят из текста в текст, и в данном случае разные метаморфозы Лисы и других персонажей не являются целью цикла, его основным содержанием, они лишь дают импульс для развития действий, являются постоянным мотивом, который имеет разные функции. Именно эти функции необходимо разобрать, отвечая на следующие вопросы: какого рода эти метаморфозы, кто из кого превращается, и к чему они приводят?

Начнем с метаморфозы как объединяющей силы. В поэзии Елены Шварц проводится мысль о том, что весь мир — результат фрагментации изначальной единицы, что каждый человек является частью бывшего божества:

На землю
Пал человек
Четырехпалой
Отрубленной рукою Бога¹.

Соответственно, цель человека — вернуться к гомогенности, к единству, слиться с Другим. Причем для Шварц поэт и поэзия являются инструментами этого слияния, стихи сливают разные существа воедино, соединяют разные миры: «Не есть ли цель поэзии <...> — восстановление Микрокосма. Небесного двойника. <...> Необходимо соединить этого разъятого человека... Пусть даже ужасный шрам (в местах соединения трех сфер) пройдет дважды по этому телу.»². Второй инструмент слияния — любовь (поскольку два любящих друг друга существа становятся одним). Эта тема представлена в маленькой поэме «Рождественские кровотоки» (1980): «В этой жизни, где все только режет и рвет, / Пусть любовь моя их перевьет.» (с. 336) Здесь имеем дело с попыткой слияния: путем метаморфозы все персонажи становятся похожими друг на друга, двойниками, и сливаются в одно большое «я».

Итак: Лиса превращается в человека («Я узнал тебя в дворничихе», с. 467) и образует пару с Цартом. Царт же похож на Лису: «А мне от отца достался рост, / Да острый нос, да шарф, / Красный,

¹ Шварц Е. «О том, кто рядом (Из записок Единорога) 8» (1981)// Стихотворения и поэмы Елены Шварц. СПб.: Инапресс, 1999. С. 311. Далее все ссылки даются в тексте по этому изданию с указанием страницы.

² Шварц Е. О, грациозное и доброе животное (цель поэзии) // Сочинения Елены Шварц. Том IV: Произведения в прозе. СПб.: Пушкинский Фонд, 2008. С. 310.

как лисий хвост» (с. 467). В момент их свадьбы они уже совсем одной «породы»: «Уговорил — ‘будешь как люди’» (с. 471). Потом подобие между персонажами усиливается еще больше: если пара Царта с Лисой состояла из существ разного происхождения, то Цинь с Лисой — уже вдвоем из Китая, хотя Цинь и живет в Петербурге. Более того, Цинь тоже умеет превращаться в другого человека («Притворяюсь сторожем при бане, / Одноглазым пожилым пьянчужкой», с. 477), ему почти столько же лет, сколько и Лисе («А в субботу (верно, ты забыла) / Стукнет мне 716 лет», с. 477, и «Не то что твоих шестиста / Тридцати тебе не дашь», с. 478). У них даже жесты оказываются одинаковыми: Лиса «вдруг махнула хвостом» (с. 472) и «Цинь засмеялся и махнул рукой» (с. 478). Так что две пары существ, взятые вместе, образуют две единицы. Но эти две пары являются на самом деле одной слитой парой, соединенной — с точки зрения структуры — поэзией, поскольку между «Повестью о Лисе» и «Вторым путешествием Лисы на Северо-Запад» мы находим «Стихи Лисы». Лиса принадлежит обеим парам, и Царт и Цинь очень похожи друг на друга: во-первых, чисто фонологически. Во-вторых, они оба живут на северо-западе. В-третьих, можно считать, что Царт превращается в Циня: в своем письме Лиса обращается к Царту словами «бинь-синь» (с. 473), то есть она дает ему китайское имя, которое при этом рифмуется с «Цинем», и пишет: «Прилагаю при сем порошок бессмертья — <...> Принимай, растворив его в красном / Ледеяном вине, На рассвете.» (с. 473) Сразу после этого расположены стихи Лисы, то есть своего рода скобки внутри рассказа, и после этого «перерыва» перед нашими глазами возникает бессмертный алхимист Цинь: Царт превратился в Циня. Кроме того, существует в цикле еще целый ряд метаморфоз (например Цинь и Лиса превращаются в «одноглазого матерщинника и веселую бабенку», с. 481, потом в лодки, с. 482, затем в «прекрасного юношу в халате» и «даму с веером фламинговым», с. 483), что дает ощущение постоянного превращения, неустойчивости, круговорота метаморфоз. Таким образом, границы между персонажами стираются, и метаморфозы позволяют всем слиться. Результатом этого слияния является то, что одно имя — «Царт» — объединяет все уровни повествования: Царт выступает сначала в качестве автора цикла, потом он — лирическое я, потом он персонаж, о котором говорят Цинь и Лиса: «говорят, что твой эстонец / Вроде бы совсем зачах» (с. 484), и в конце он даже пустое имя: «здесь объявился некий / Поэт, стихи подписывает Арно Царт.» (с. 485) Вместе с исчезновением границ между людьми стираются и географические границы. Эстония чем-то похожа на Санкт-Петербург: «Брел по крепостной стене, / Глядя на Залив»

(с. 467). Санкт-Петербург же отождествлен с Китаем: «Но что-то вдруг китайщиной запахло / Откуда бы? — От домика Петрова» (с. 483) и «Пойдем посмотреть на китайцев, / Единственных в Петербурге. / — Да кто такие? — Ши-цза.» (с. 485) Итак, все места объединены в единое пространство. Это же касается и времени, в цикле стираются временные границы: речь идет о бессмертии, Цинь и Лиса чрезвычайно старые, а время как таковое может идти как вперед, так и назад: Царт «вспоминает» будущую жизнь» (с. 467), весь цикл начинается со стихов «Вся жизнь идет наоборот — / Приходит осень за зимою» (с. 465), но мы вернемся к этому. Как заметил Валерий Паршин в статье «Небо и Земля Елены Шварц»¹, смещение всех этих границ, отмена персонажей и хронотопа играет роль в структуре трилогии: в «Кинфии» все традиционно, время — 1 век до нашей эры, место — Рим и лирическое я — Кинфия, тогда как Лавиния находится вне пространства и времени:

Где этот монастырь — сказать пора:
Где пермские леса сплетаются с Тюрингским лесом,
Где молятся Франциску, Серафиму,
Где служат вместе ламы, будды, бесы,
Где ангел и медведь не ходят мимо,
Где вороны всех кормят и пчела, —
Он был сегодня, будет и вчера.

(Труды и дни Лавинии, монахини из ордена обрезания сердца. Письмо сестры к издателю, с. 385)

При этом, у Лавинии нет определенного облика: она «как свечка в яме», «как шар», «умна», «глупа» (с. 385), то есть содержит в себе все противоположности, весь мир. Таким образом, трилогия отражает путь от фрагментированного мира к единому идеальному миру, и «Сочинения Арно Царта», как звено в этом процессе, есть процесс стирания границ, слияния, отмены обычных категорий.

Но для Елены Шварц слияние с Другим должно произойти не столько во внешнем мире, сколько внутри самого себя: сам человек не является единицей, но содержит в себе множество разных существ. И поскольку человек никак не может смириться с идеей, что он — на самом деле вовсе не он, а кто-то другой, чужой, он ищет себя в себе: «смысл и цель <моей героини> — сочинение стихотворений и стремление приблизиться к своему тайному я.»² А для того, чтобы

¹ см.: *Паршин В.* Небо и земля Елены Шварц от Кинфии до Лавинии. // <http://parshin.webhost.ru/schwarz.htm>.

² *Шварц Е.* Литературные гастроли. Предисловие (2000) // Сочинения Елены Шварц. Том IV: Произведения в прозе. СПб.: Пушкинский Фонд, 2008. С. 179.

приблизиться к своему «я», нужно преодолеть всех своих внутренних двойников, дойти до самого центра, где уже нет никого, а только я-единица. Иными словами, надо «раздеться», снимать все свои внутренние одежды, слои, которые мешают увидеть себя. «Сочинения Арно Царта» представляют собой попытку найти свое «я». Можно считать, что каждая метаморфоза — это новый слой, достигнутый героем. Уже само писание из-под маски является таким «раздеванием»: внутри Елены Шварц находится Арно Царт. А если опять посмотреть на трилогию, то мы увидим, что система масок усложняется: в «Кинфии» есть только одна маска, Шварц увидела в себе Кинфию. В нашем цикле маска двойная: Шварц увидела в себе Царта, который заметил в себе Лису. А в «Лавинии» мы доходим до Лавинии через Шварц, фиктивного издателя сборника и сестру Лавинии, то есть маска тройная. Результатом этого приближения является нахождение своего «я»: в конце третьего цикла Лавиния наконец одна. Последний стих «Лавинии» является следующим: «Лечу пред Богом одиноко» (с. 443).

Но вернемся к Лисе. Процесс приближения к своему тайному «я», к своему центру, очевиден как в макроструктуре, так и в микроструктуре. «Сочинения Арно Царта» — по словам самой Елены Шварц — это матрешка¹: внутри стихов Шварц есть стихи Царта, в которых находятся стихи Лисы, причем ровно в центре цикла. Построение цикла кольцевое: стихи Лисы обрамлены двумя частями, состоящими из восьми стихотворений каждой, причем восьмое стихотворение первой части и первое стихотворение третьей части являются письмами. Микроструктура первой и третьей частей тоже имеют структуру матрешки. Обратимся к первой части, к «Повести о Лисе». Восьмое стихотворение выпадает из структуры, поскольку это письмо, которое переключается с первым стихотворением третьей части. В первом стихотворении встречаются Царт и Лиса, и они останутся вместе почти до конца первой части, поскольку они расходятся только в седьмом стихотворении, когда Лиса убегает от Царта. Первое и седьмое стихотворения образуют первый слой матрешки, они представляют собой встречу и прощание двух героев и обрамляют события первой части. Во втором стихотворении Лиса завидует Царту, одежда которого хочет стать им. В шестом же стихотворении речь идет об «одежде» Лисы: во время свадьбы с Цартом она

¹ «Получилось сочинение вроде матрешки: я, внутри меня Арно, а внутри него Лиса» (*Шварц Е.* Происхождение Арно Царта // Сочинения Елены Шварц. Том III: Стихотворения. Произведения в прозе. СПб.: Пушкинский Фонд, 2008. С. 326).

превращается обратно в Лису, все видят ее шкуру, после чего свадьба не может состояться. В этих двух стихотворениях, составляющих второй слой, имеем дело с понятием метаморфозы. В третьем и пятом стихотворениях говорится о стихах Царта — это третий слой. А четвертое стихотворение является центром первой части, мы вернемся к нему. Если теперь посмотреть третью часть, то очевидно, что она построена по тому же самому принципу: первое стихотворение — письмо — составляет пару с восьмым стихотворением первой части. Во втором стихотворении Лиса приезжает к Циню, они встречаются, а в восьмом — последнем — Цинь умирает и Лиса убегает в Китай. Это первый слой, встреча и прощание двух героев. В третьем и шестом стихотворениях Лиса и Цинь гуляют по Петербургу, плавают в лодке — здесь возникает тема путешествия, это второй слой. В третьем слое — четвертом и шестом стихотворениях — представлены стихи Лисы и поэты, с которыми Лиса знакома: появляется тема «стихи». И, наконец, пятое стихотворение — это центр третьей части, к которому мы вернемся. Получаются следующие макро- и микроструктура:

Первая часть (1-7) — Письмо — Стихи Лисы — Письмо — Третья часть (2-8)

Первая часть: 1. встреча 2. метаморфоза 3. стихи 4. центр 5. стихи 6. метаморфоза 7. прощание 8. письмо

Третья часть: 1. письмо 2. встреча 3. путешествие 4. стихи 5. центр 6. стихи 7. путешествие 8. прощание

Таким образом, цикл имеет три центра. Весь цикл обращен к центру, поскольку первый слой — это стихи «Арно Царта», второй — письма самых героев, а третий — стихи Лисы, новой поэтессы. В каждой части все также обращено к центру: первый слой объединяет двух героев (это слияние с двойником), второй представляет путь от себя внешнего к себе внутреннему (путем метаморфоз или же путешествия, два очень близких для Шварц понятия), а третий слой раскрывает самую внутреннюю составляющую поэта — его стихи. Но если все обращено к центру, то это только приближение к центру, но не достижение его, потому что в центре никакого тайного «я» не оказывается. Там находится новый чужой, а именно — китаец: в центре третьей части это Ши-цза, а в центре цикла это — Лиса, которая символизирует «китайский» центр человека:

Есть у Лисы в ее пушистой шубке,
Среди ее рыжин
Тончайший волосок один
<...>
В его продолговатом клубеньке

Таится Имя
И зашита сила
<...>
И в шкуре человечества глухой
Сама Лиса есть волосок такой. (с. 476)

Китай здесь символизирует во-первых другой мир, инобытие, поскольку лиса — привидение (повторим, герой заимствован из китайской литературы, из чуаньци, в которых лисы являются привидениями). А во-вторых Китай является символом таинственного (припоминаются присутствующие в «Сочинениях Арно Царта» китайский иероглиф и триграмма И-Цзина, то есть своего рода загадки), опять же того, что в центре находится не разгадка, а лишь новая тайна. И эта тайна страшна, она ведет за собою смерть: Ши-цза страшные («Повел ее к этим страшным, / Жестоким и маленьким львам», с. 486), они убийцы («Говорят — зазевается в полночь / Человечек — и утром находят / Кровь на пасти Ши-цза», с. 486). К тому же этот «китайский центр» напоминает стихотворение «Соната темноты» (1975):

Но я смотрю в изнанку век
Как в зеркало — светает изнутри,
И смотрит на меня не то чтоб человек —
Из глубины души — китайский мандарин.
<...>
Открой глаза, во мглу смотри,
Мне легче вынести тьму вовне,
Чем темный свет внутри. (с. 46)

Кроме того, не исключен вариант того, что в центре вообще ничего нет, что там царится пустота. Раскроем нашу мысль. Стихотворение, которое находится в середине первой части, состоит из двух частей. В первой герои проходят «мимо церкви, кирпичи или костела» (с. 470), из-за темы экуменизма возникает в читательской памяти текст «Лавинии», в котором монастырь объединяет все веры; в третьей части Царт и Лиса идут «в кинотеатр ‘Форум’» (с. 470), название которого отсылает к древнему Риму, то есть в мир «Кинфии». Таким образом, центр «Повести о Лисе» вбирает в себя предыдущий и следующий циклы, однако между ними ничего не оказывается... В конце стихотворения читаем: «Она из чулка достала / Серебряное зеркальце / И тихо смеясь, показала.» (с. 470), это зеркало уже встречалось в «Сонате темноты». Кроме того, что зеркало напоминает зеркальную структуру цикла, оно, с одной стороны комическим образом (все-таки цикл «игривый»), а с другой стороны трагическим образом (герой обречен к вечному движению туда-сюда, до центра и своего тайного «я» он не может дойти) перекликается с начальными стихами цикла «вся жизнь идет наоборот». Слово «наоборот» дает ключ к пониманию этих стихотворений: дойдя до конца матрешки, мы смо-

трим в зеркало и начинаем обратное движение. И тут обнаруживается другая матрешка: в Лисе есть Царт и Шварц. Лиса цитирует стихи Царта: «приходит за зимою осень» (с. 473). Цитирует она также стихи Шварц, причем эти стихи представляют собой физическое описание, так что Лиса уподобляется Шварц. Вот что говорит Лиса о себе: «На пятке — корень чарованья, / На сердце — лотоса цветок, / На уме — триграммы из И-Цзина» (с. 483), и это очевидно перекликается со стихотворением Елены Шварц «В полусне» (1982), в котором лирическое я описывает себя: «На сердце — крест, на животе — звезду Давида, / И листья клевера — под ложечкой черчу.» (с. 125)

Это обратное движение показывает еще другой вид метаморфоз: творимое превращается в творящее. Если Лиса, которая явилась только выдумкой Царта — и, соответственно, выдумкой самой Шварц, способна цитировать Царта и сама писать стихи, то она уже является таким же творцом, как и Царт и Елена Шварц. В творчестве Елены Шварц эта идея присутствует везде, есть у нее например рассказ «Взрывы и гомункулы», в котором гомункул хочет сотворить живое существо, то есть стать творцом. Ну и, конечно, сотворимое — это не только персонажи из стихов, но и сами стихи: они становятся у Шварц живыми, самостоятельными, независимыми от своего творца. Но для того, чтобы оживиться, они питаются жизненной силой своего творца, что видно в программном стихотворении «Башня, в ней клетки» (1972), и поэт становится жертвой своих стихов. Жертвенность поэта — одна из центральных тем творчества Елены Шварц. В «Сочинениях Арно Царта» обратная матрешка приводит к тому, что сами стихи «говорят»:

Заговорила о стихах.
— Ты ведь и не читала.
— Я их видала.
<...>
Одно из них был карлик
В синем тяжелом балахоне,
Он под горою словесной
Обычно тихо живет.
Другое — бабочка
С прекрасной и рыжекудрой головой,
Она видась и пела:
«О отец, отец, <...>» (с. 468-469)

И то, что они говорят, очень похоже на сюжет стихотворения «Башня, в ней клетки»:

О отец, отец,
Мы из крови твоей,
Из слюны твоей,

Из твоей земли,
Умирай скорей. (с. 10)

Для того, чтобы стихи жили, поэт должен приводить себя в жертву, и в этом заключается трагедия поэзии Шварц: искать свое тайное «я» можно только путем поэзии, а поэзия подразумевает смерть авторского «я». Недаром Шварц выбрала для этого цикла образ Лисы, которая губит человека ради жизненной силы. И действительно, Диса в этом цикле точно такая же, как и в чуаньци. В конце первой части в Царте «жизненная сила истощилась», он «высох от нее, зачах» (с. 472), а Лиса наоборот полна сил. И в третьей части становится понятным, что Царт «зачах» именно из-за Лисы:

– Говорят, что твой эстонец
Вроде бы совсем зачах
И стихов уже не пишет.
– О, я вижу, все ты знаешь!
– Ну, драконы ведь летают...
– Что ж! — зачах — так и бывает.
Нам положено, лисицам, человека погубить,
А самим нам — все до фени. (с. 484)

В конце же цикла она убивает героя — Циня. Если считать, как мы пытались доказать выше, что Царт и Цинь являются двойниками, и если припомнить схему матрешки — внутри Шварц находится Царт, в котором таится Лиса, то получается, что Лиса убила своих творителей. Она является метафорой стихов, она, как сотворимое, убивает своих творцов, так же, как стихи питаются кровью своего поэта. Таким образом, в этом цикле Елена Шварц представляет те же идеи, как и в своем программном стихотворении, только здесь она переходит на другой план, тема Китая позволяет ей раскрыть свои мысли в комическом ракурсе, в фантастическом измерении.

Итак, «до» поэзии нет слияния между поэтом и его внутренним «я» (его стихами), а «после» поэзии тоже нет слияния — остается лишь миг творения, в который все сливаются, в который стих неотделим от своего творца. Этот же миг находится в «Стихах Лисы», Лиса предпочитает вечности эфемерную человеческую жизнь: «Не хочу эликсира бессмертья! / Потому что вы — люди — холодные черви / И не знаете любви вечной.» (с. 475) Если вернуться к трилогии, то можно увидеть следующее : Кинфия — это мир умерший, мир прошлого (1 век до нашей эры). А Лавиния — это мир другой, идеальный, вечный, вне времени. Между ними — зеркало, ничего, щель, Лиса. В «Кинфии» поэтесса жива, а стихов как будто нет, они «не дошли до наших дней» (с. 448): это момент до поэзии. В «Лавинии» есть стихи, но неизвестно, что произошло с Лавинией, ее нет (поскольку стихи отправлены сестрой Лавинией издателю, который предоставляет их

читателю) — это момент после поэзии, когда стихи остаются без творца. Между ними — «Сочинения Арно Царта», где есть и поэт, и стихи: мы имеем дело с мигом творения, с единственным моментом слияния поэта со стихами, перед нашими глазами раскрывается процесс творения. И действительно, герои все время сочиняют стихи, например: «Хоть не люблю подсказок, все же я написал: 'Эти фиалки бросили / Дети в окно фиакра'» (с. 470). Иными словами, весь цикл изображает процесс творения, он представляет собой миг, центр, который искал поэт и который в этот раз достигнут. Этот миг слияния длится на всем протяжении цикла: пока творится поэзия, надо, чтобы существовал поэт. На продление этого мига указывает отрывок из первой части цикла — роза, являющаяся здесь символом поэзии, умирает уже сто лет:

Роза из папского сада
Ей отцвести было должно
Вечером — сто лет назад.
Тень их, продлив умиранье,
Около них кружится. (с. 471)

В этих стихах проявляется понятие, проникающее во всю поэзию Елены Шварц: «мертвозизнь». Мертвозизнь — это момент между жизнью и смертью, это тот центр, который ищет поэт, единственный момент, когда лирическое я может слиться со своим настоящим «я». Таким образом, миг мертвозизни, цель поэта — это тот миг творения, о котором было выше сказано. Чтобы этот миг длился на протяжении всего цикла, чтобы «продлить умиранье», нужно найти вечное равновесие, длящееся качание между поэтом и поэзией, между двумя мирами, между жизнью и смертью. Следовательно, неудивительно, что весь цикл насыщен «представителями» мертвозизни, везде можно найти слияние противоположностей, качание между двумя противоположными местами; приведем несколько примеров. Во-первых, Лиса принадлежит к двум мирам: когда она превращается в человека, она поселяется в человеческий мир, но сама она из загробного мира, поскольку она является умершей девушкой (в чуаньци) или приехала из Китая (у Елены Шварц), что одно и то же, так как выше говорилось, что Китай является в этом цикле символом потустороннего мира. В «Сочинениях Арно Царта» Лиса постоянно ходит из одного мира в другой — она приезжает в Эстонию, потом едет в Китай, затем отправляется в Петербург, и наконец возвращается в Китай. Во-вторых, Лиса умеет сделать из бумаги настоящую лодку, в которой она плавает с Цинем. Лодка является символом перехода в другой мир не только у Елены Шварц — стоит подумать о лодке Харона. А у Шварц есть стихотворение «Плаванье» (1975), в котором только что умершие герои плывут в лодке в загробный мир. И если в этом

стихотворении нет пути назад в жизнь («Страшно как током ударит течение, / Тянет оно в одном направленьи, / И ты не думай о возвращеньи.» с. 28), то в «Сочинениях Арно Царта» Лиса и Цинь всегда возвращаются, они умеют плавать туда и обратно. В-третьих, как уже упомянулось, ключевым словом цикла является слово «наоборот», указывающее на обратное движение, на качание; кроме этого слова, два стиха из третьей части хорошо отражают эту идею: «нет сил жить / И не жить нет сил» (с. 482). Как уже было сказано, дойдя до центра произведения, начинается путь назад: неудивительно, что вслед за «Стихами Лисы» идет рассказ встречи Лисы и Циня, являющийся вариацией истории Лисы и Царта. «Сочинения Арно Царта» движутся не прямолинейно, а туда-сюда, для того, чтобы держать равновесие в центре, для того чтобы продлить миг творения.

Подводя итоги, можно сказать, что в «Сочинениях Арно Царта», находящихся между «Кинфией» и «Лавинией», в центре, там, где ничего нет, между мирами, открывается пространство для поэзии. Здесь важны не столько стихи, сколько сам процесс их становления. Некоторые стихи «Стихов Лисы» лишены философской глубины, например: «Пьет Лиса чай» (с. 474), и содержание стихов, которые сочиняет Царт в первой части («Эти фиалки бросили / Дети в окно фиакра», с. 470) кажется не принципиальным для понимания цикла. Важно не то, что в них говорится, а сам факт, что они сочиняются. Таким образом, «Сочинения Арно Царта» — это, по словам Елены Шварц, «редкое удачное сочетание востока и запада, как бы голос из пореза, из срощенной раны меж ними»¹, это пространство, где путем метаморфоз и остранения от себя поэт достигает на один миг слияния со своим тайным «я», со своим творением.

¹ Шварц Е. Происхождение Арно Царта // Сочинения Елены Шварц. Том III: Стихотворения. Произведения в прозе. СПб.: Пушкинский Фонд, 2008. С. 328.

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ А. АХМАТОВОЙ
«ПОМОЛИСЬ О НИЩЕЙ, О ПОТЕРЯННОЙ...»

В августе 1914 года Б.Садовской, констатируя «Конец акмеизма» в одноименной статье, обратился к ранним стихотворениям своих оппонентов, стремясь показать их несостоятельность уже на начальном этапе. В частности, по поводу стихотворения А.Ахматовой «Помолись о нищей, о потерянной...»¹ отмечалось следующее: «Чудесные стихи, но что в них общего с акмеизмом? Лирика Ахматовой — сплошное горе, покаяние и мука, истый же акмеист (если таковой вообще жил когда-нибудь на свете) должен быть самодоволен, как Адам до грехопадения»².

Подобный упрек вменяли Ахматовой довольно часто, впрочем, как и другим представителям акмеизма, отказывая им в идейно-

¹ Приведем полный текст стихотворения с сохранением первоначальной орфографии и пунктуации:

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе.
Ты, в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше.

И тебе печально-благодарная
Я за это расскажу потом,
Как меня томила ночь угарная,
Как дышало утро льдом.

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю, брата я не ненавидела
И сестру не предала.

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это Ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?

² Садовской Б. Конец акмеизма // Современник. Журнал литературы, общественной жизни, политики, истории, науки и искусства. 1914. Август. Кн. 13, 14 и 15. С. 230-233.



эстетической целостности (А.Долинин¹, И.Игнатов², Г.Чулков³ и т.д.). Иногда и сами акмеисты ощущали свою разобщенность: так В.Нарбут в письме М.Зенкевичу от 7 июня 1913 сетовал: «Какая же Анна Андреевна акмеистка? А Мандель? Сергей еще туда-сюда, а о Гумилеве — и говорить не приходится»⁴. Однако, как представляется, в некоторых случаях критики были несколько поспешны в своих выводах, и на проверку выбранные ими тексты демонстрировали как раз противоположные утверждения.

Эпизод со стихотворением А.Ахматовой

неврастенической остротой, коллокаций и восприятий (стих. «Cabaret artistique»), со своей нарочитой простотой (ст. «Я пришла тебя сменишь, сестра, у лесного, у высокого костра»), — Словом, пока еще все по старому» // *Долинин А.* «Акмеизм» // *Заветы*. 1913. Май. № 5. С. 152 — 162.

² «Коротенькие стихотворения красивы; в них чувство острой, немного любующейся собой тоски, тоски, которая не может окончиться иначе, как в глубине пруда, где-то там, далеко от земной жизни. <...> В каком отношении к «светлым» перспективам земного существования находится творчество г-жи Ахматовой? Почему она — «акмеистка», почему «адамистка»? Почему г. Городецкий, теоретик «акмеизма», так настойчиво утверждает: она — наша, она — наша?» // *Игнатов И.* Литературные отклики. Новые поэты. «Акмеисты», «адамисты», «эго-футуристы» // *Русские ведомости*. 1913. №80 (6 апреля). С. 4 — 5.

³ См. отчет о заседании в Литературном обществе, где «Георгий Чулков <...> признает, что среди акмеистов есть такие таланты, как Ахматова. <...> Ахматова ничуть не акмеистка <...>» // *Речь*. 1913. №11(12 января). С.3.

⁴ Владимир Нарбут. Михаил Зенкевич. Статьи. Рецензии. Письма / Сост., подгот. текста и примеч. М.Котовой, С.Зенкевича, О.Лекманова. М., 2008. С.239.

«Помолись о нищей, о потерянной...» может оказаться хорошей тому иллюстрацией.

Многие литературоведы, обращаясь к упомянутому выше стихотворению, находят в нем опять же скорее не черты акмеистической поэтики, а просто индивидуальные особенности художественного мира поэтессы. «Несмотря на то, что любовь оказывается источником страдания и боли, она все равно переживается как “божий подарок”, а все горькое и страшное в этом чувстве воспринимается религиозно — как указание на предначертанный свыше “невидимый” путь...»¹, — поясняет стихотворение В.Мусатов. Соглашаясь отчасти с подобной версией, мы все же считаем нужным расширить комментаторские рамки.

Стихотворение было опубликовано в первом номере журнала «Гиперборей», вышедшем в октябре 1912. Как известно, акмеисты составляли основной круг авторов журнала², и на его страницах довольно часто появлялись их заявления (рецензии в №2, цикл стихотворений С.Городецкого в №5). Подобным образом разворачивались события и в №1. Центральный сюжет номера — стихотворный спор Н.Гумилева и С.Городецкого о художнике эпохи Возрождения Фра Беато Анжелико. По сути дела полемика сводилась не столько к самому флорентийскому художнику, сколько к его соответствию канонам новой школы. «Возможно, — предполагает Р.Д.Тименчик, — Гумилев приглядывался к Фра Анжелико как кандидату в акмеистический пантеон в связи с идеей “равновесия”»³.

Н.Гумилев предпринимает попытку вписать Фра Анжелико в сферу поэтики акмеистов. Находит у него характерную для акмеизма простоту изображения, близкую цветovou палитру и в веру в Бога, на которой и заждется все творчество художника и молодых поэтов. Делает соответствующий вывод:

Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

С.Городецкий совершенно не соглашается со своим коллегой по «Цеху». В Фра Анжелико он видит лишь рудимент прошлой эпохи,

¹ Мусатов В.В. «В то время я гостила на земле...». Лирика Анны Ахматовой. М., 2007. С.96.

² Помимо акмеистов в журнале присутствовали и символисты, новокрестьянские поэты, бывшие эгофутуристы, поэты вне групп и т.д., что свидетельствует в пользу объединяющей позиции журнала. Подробнее об этом см.: Чабан А.А. Журнал «Гиперборей». Роспись содержания // Озерная школа. Труды пятой Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Усукирко), 2009. С.195-221.

³ Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме (III) // *Russian literature*, 1977. Т.5. №3. С. 287.



А.Ахматова. Фото. 30-е годы

не имеющий никакого сходства с акмеистами:

Ты хочешь знать, кого я ненавижу?

Конечно, Фра Беато Анжелико.

Я в нем не гения блаженства вижу,

А мертвеца гробницы невеликой.

Нет, он не в рост Адаму-акмеисту...

Об этом эпизоде, своеобразно открывающем историю «Гиперборей», вспоминал Б.Эйхенбаум: «Я помню, как в первом номере маленького и мало кому известного “Гиперборей” (1912 г.) Сергей Городецкий негодовал на Н.Гумилева за его неожиданную и эксцентричную для акмеиста любовь к смиренному искусству Фра Беато Анжелико»¹. Но

в данном случае дело скорее не в личных разногласиях организаторов², а в стремлении спором привлечь внимание к новому течению, и стихотворение Ахматовой «Помолись о нищей, о потерянной...» вносит свои дополнения к этой дискуссии.

Что интересно, первым, кто выстроил обозначенные стихотворения Гумилева, Городецкого и Ахматовой в единый ряд, был В.Брюсов, в планы которого входило скорее противоположное намерение — показать идейную и художественную разнородность поэтов-акмеистов: «Есть в “Гиперборее” стихи г. Гумилева о Беато Анжелико в духе стихотворных характеристик, ставших весьма

¹ Эйхенбаум Б.М. Новые стихи Н.Гумилева // Русская мысль, 1916. №2. С.17.

² Особые предпочтения в выборе художников у глав акмеистов все-таки были. Как указывает Р.Д. Тименчик, С.Городецкий в качестве своего «“пра-акмеистического” образца» видел другого итальянского художника эпохи Ренессанса — Джотто // Тименчик Р.Д. Святые и грешные фрески. Об одной строке Ахматовой // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999. С. 236.

обычными в нашей жизни после “Леонардо да Винчи” и “Микель-Анджело” Д. Мережковского; есть весьма прозаическое рассуждение в стихах на ту же тему г. Городецкого; <...> есть певучие строфы г-жи Ахматовой; — но мы решительно не видим в этих стихотворениях чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются от стихов, которые писались и пишутся поэтами, не зачисляемыми в ряды “акмеистов”¹. Между тем общее начало, объединяющее эти стихотворения, несложно установить. В первую очередь на это указывают совпадающие дата и место написания стихотворений Ахматовой и Гумилева: апрель — май 1912², Флоренция, — город, отмеченный присутствием Фра Беато³.

«Впечатление от итальянской живописи <...>, — впоследствии писала Ахматова, — было огромно: оно похоже на сновидение, которое помнишь всю жизнь»⁴. Неудивительно, что стихотворения, написанные поэтами в тот период, содержат множество реминисценций из итальянских картин⁵.

Относительно стихотворения «Фра Анжелико» подобные «живописные первоисточники» определены литературоведами — Н. Богомолов называет картины «Мадонна с младенцем» и «Усекновение главы святых Косьмы и Дамиана»⁶ Фра Анжелико. Очевидно, что стихотворение Ахматовой также может содержать элемент экфрасиса, изображение другой картины Фра Беато — «Благовещенье»: здесь и «печально-благодарная» героиня, и ангел, указующий даже «свет, невидимый для нас». Возможна и аллюзия на картину «Рождество», содержащаяся в строках «Ты в своих путях всегда уверенный / Свет узревший в шалаше». На картине

¹ Брюсов В.Я. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Русская мысль. 1913. Апрель. № 4. С. 134 — 142.

² Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. — Изд. 2-е, исправленное. М., 2008. С.75.

³ Примечательно, что С.Городецкий также посетил Италию в этот период. В своем неопубликованном варианте автобиографии он писал: «В 1912 и 1913 гг. я ездил в Италию <...> памятники античности и Ренессанса помогли мне закончить свое художественное образование» // *Городецкий С. Canti d'Italia*. Публикация В.Енишерлова // nasledie-rus.ru.

⁴ Ахматова А.А. Коротко о себе // Ахматова А.А. Собр. соч. в 2т. Под ред. М.Кралина. Т.2. М., С. 18.

⁵ См. также: Тименчик Р.Д. Святые и грешные фрески. Об одной строке Ахматовой // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999. С. 235-240.

⁶ Гумилев Н.С. Собр. соч. в 3 т. Под ред. Н.А. Богомолова. Т. 1. М., 1990. С. 514.

от новорожденного Иисуса исходит свет. По всей вероятности, и адресатом данного стихотворения Ахматовой является также Фра Анжелико.

Тем самым стихотворение А.Ахматовой в «Гиперборее» №1 оказывается не случайным: в споре о Фра Беато поэтесса встает на сторону Гумилева, а флорентийский фон помогает выявить первоисточники стихотворений и обнаруживает не только прямой (Гумилев — Городецкий), но и имплицитный диалог поэтов (Ахматова, Гумилев — Городецкий).

Любопытным дополнением к этой истории может оказаться фотографический снимок Ахматовой 30-х годов, где поэт, вполне допустимо, сознательно повторяет позу Богородицы из «Благовещения». Подобные стилизации, как известно, были для Ахматовой не редки¹.

Выделенный эпизод со стихотворным спором о выборе предшественника позволяет сделать еще несколько штрихов к истории первых шагов акмеистов. Принято считать, что основным искусством, на которое опирались акмеисты, была архитектура. Однако, как представляется, идея архитектурности пришла в сознание акмеистов несколько позже, заменив живопись. Именно близость акмеистов к живописи отмечал В.М.Жирмунский в своей лекции 1916 года «Преодолевшие символизм»: «Поэзия становится скорее живописной, чем музыкальной»², — записывает Б.Эйхенбаум рассуждения В.Жирмунского. Отсюда и поиск на начальном этапе акмеистами предшественника среди художников, и множество ранних текстов, написанных «по мотивам» картин художников или прямое обращение к ним³.

Помимо участия в общей дискуссии о принципах акмеизма, стихотворение «Помолись о нищей, о потерянной...» демонстрирует еще один важный пункт акмеистического мировосприятия.

К моменту написания стихотворения (апрель — май 1912) для бу-

¹ Об одной такой: *Лекманов О.А.* О стихотворении Мандельштама «Ахматова» (1914) // *Natales grate numeras?: Сб. ст. к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона* / [Ред.: А.К. Байбурин и др.]. СПб., 2008. С.341.

² *Б.Э. <Эйхенбаум Б.>* В литературном мире. (Доклад о новой поэзии) // *Биржевые ведомости. Утренний выпуск.* 1916. №15901 (3 ноября). С.5.

³ Кроме обозначенных стихотворений уже в «Гиперборее» можно выделить достаточное количество подобных текстов: «Птица» Н.Гумилева, «Когда показывают восемь...» О.Мандельштама, «Посажённый на кол» М.Зенкевича и т.д. Ср., тем не менее, точку зрения О.Лекманова по поводу поэзии О.Мандельштама: «Живопись, в отличие от музыки и архитектуры, сравнительно поздно отвоевала себе значительное место в художественном мире поэта» // *Лекманов О.А.* Европейская живопись глазами Мандельштама (Статья I: Италия, Россия) // *Toronto Slavic Quarterly.* 28. <http://www.utoronto.ca/tsq/28/lekhmanov28.shtml>

дущих акмеистов (официально появившихся осенью 1912) уже определились некоторые приоритеты, ставшие впоследствии основными для будущей школы.

В рецензии на «Зеркало теней» В. Брюсова, вышедшей в «Аполлоне» №3-4 (март-апрель) за 1912 год, Н. Гумилев, надеясь на будущее покровительство мэтра, анонсирует появление «новой, идущей на смену символизму, школы»¹. При этом в качестве наиболее поощряющихся составляющих поэтики Гумилевым выделены: «суровая бедность, чем легкомысленное разнообразие», «простые и бесконечно благородные строки», «доведенность каждого образа до конца»; человеческая природа «не звериная и не божественная, а именно человеческая»; «любовь к культуре в наиболее ярких и характерных проявлениях»; мир «простой и ясный», где все чудеса «такие же бесспорные и всем доступные, как “рощи” и “долы”». Как видно, комплекс идей, получивших через несколько месяцев название «акмеизм», представлен уже достаточно широко.

Среди них в отзыве на «Скифские черепки» Е. Кузьминой-Караваевой, напечатанном в том же «Аполлоне» №3-4, Гумилев формулирует отношение будущих акмеистов к мистическому: «В жизни личностей многие мистические откровения объясняются просто внезапным воспоминанием о картинах, произведших на нас сильное впечатление <...>»². «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма»³, — позже скажет Гумилев в манифесте. Отступление от мистики в сторону рационального познания мира В. Жирмунский будет считать одним из главных новшеств акмеистов: «Нужно признать симптоматичным для новой эпохи отказ от мистической поэзии, от всех притязаний индивидуализма, выход в богатый чувствами и впечатлениями мир»⁴, — записывает Л. Гроссман в контексте лекции «Преодолевшие символизм».

Заключительный катрен стихотворения «Помолись о нищей, о потерянной...» представляет собой риторический вопрос, на котором произвольно концентрируется читательское внимание:

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?

¹ Все цитаты этой рецензии здесь: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // *Аполлон*, 1912. №3-4. С.100.

² *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии // *Аполлон*, 1912. №3-4. С.102.

³ *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // *Аполлон*, 1913. №1. С. 42.

⁴ *Гроссман Л.* Гиперборейцы // *Одесский листок*. 1916. №317 (20 ноября). С.7.

Содержание

Алексей БАЛАКИН. Одним летом в Гунгербурге (К творческой истории очерка И. А. Гончарова «На родине»)	3
Александр ДОЛИНИН. Еще раз о загадке Таврической звезды	13
Владимир ЕМЕЛЬЯНОВ. Материалы и маргиналии к стихотворению В. Я. Брюсова «Ассаргадон»	40
Александр ЖОЛКОВСКИЙ. О крючках, портках, колесах и других темных местах	62
Александр КОБРИНСКИЙ. К обстоятельствам пребывания Вяч. Иванова с семьей в Сочи в 1917 году	87
Олег ЛЕКМАНОВ. Гумилев-драматург: Заметки к теме	93
Михаил ЛЮСТРОВ. Л. Хольберг в России (предварительные наблюдения)	104
Лада ПАНОВА. «Форель разбивает лед» (1927): диалектика любви	111
Александр ГАЛЬЯНОВ. «Диалогическая поэма» Л. Липавского в контексте творчества Чинарей	130
Елена ГЛУХОВСКАЯ. Знакомый незнакомец, или О возможном присутствии Эллиса в романе Андрея Белого «Петербург»	137
Екатерина ЗЕЛЕНКОВА. С. Бобров о Пастернаке: неопубликованная статья «Казначей последней планеты»	148
Кирилл ЗУБКОВ. Повесть А. Ф. Писемского «Тюфяк» и литературная программа «молодой редакции» «Москвитянина»	156
Ризэ ИВАСАКИ. Ипостаси образа героини в цикле «Стихи о Прекрасной Даме» и их дальнейшее развитие	169
Татьяна КОВАЛЕВА. Автокомментирование как авторская стратегия в творчестве Н. В. Гоголя	180

Дарья КОЛОТОВА. Борис Поплавский и «русский сюрреализм» .	185
Сергей КОРОСТЕЛЕВ. Летопись. Ежемесячный литературный, научный и политический журнал. Роспись содержания	195
Игорь КРАВЧУК. Идея о романе как когнитивный алгоритм: к интерпретации читательского сознания героя в повести Ф. М. Достоевского «Двойник»	219
Анастасия ЛЯПИНА. Лейтмотив рябины в части XII «Рябина в сахаре» (роман Б. Пастернака «Доктор Живаго»)	229
Мария МИХНОВЕЦ. Лирика как род литературы: стереотипы и их опровержение	235
Андрей МУЖДАБА. Миф как спасение: живопись народов Севера в блокадных стихах Г.С.Гора	240
Иннокентий Оксенов. «Взыскательный художник» о творчестве современном и грядущем	247
Елена НИККАРЕВА. Романский модус как основа стихотворения М. И. Цветаевой «Идешь на меня похожий...»	254
Ирина РУДИК. Фольклор в стихотворении Цветаевой «Ходит сон с своим серпом...»	260
Ольга ЛОБОЙКО. Наблюдения над поэтикой телесности в стихотворениях Дмитрия Воденникова	271
Елизавета ТАРНАРУЦКАЯ. «Козлиная песнь» К.Вагинова: в поисках языка	278
Виолет ФРИДЛИ. «Сочинения Арно Царга» Елены Шварц: Лиса и ее двойники	286
Александра ЧАБАН. Из комментария к стихотворению А. Ахматовой «Помолись о нищей, о потерянной...»	297

Седьмая международная летняя школа по русской литературе

Сборник статей

2-е издание , исправленное и дополненное

ISBN 978-5-4386-0004-6

Подписано в печать 21.05.2012

Печать цифровая. Гарнитура Петербургская. Формат $60 \times 84 /_{16}$
Отпечатано в собственной типографии «Своего издательства»

Тираж 500 экз.

ООО «Свое издательство»
199004, Санкт-Петербург, ул. Репина, д. 41
Тел.: (812) 966-16-91
Интернет: <http://isvov.ru>
E-mail: editor@isvov.ru