ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПСИХОЛОГИИ

ПОЭТИКА ФИНАЛА

Межвузовский сборник научных трудов

Под редакцией
доктора филологических наук
Т.И. Печерской

Новосибирск
2009

УДК 821.161.1 (082) + 821.0/082
ББК 83.3 (2=Рус) Я 43
П 671

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук
Т.И. Печерская (ответственный редактор);
кандидат филологических наук
И.Е. Лоцилов

Рецензенты:

кандидат филологических наук *Е.К. Никанорова*
кандидат филологических наук *О.А. Фарафонова*

П 671 **Поэтика финала:** межвузовский сборник научных трудов / Под ред. д-ра филол. наук
Т.И. Печерской. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2009. с.

ISBN - 978-5-903978-03-8

В сборнике научных статей, развивающих тематику интерпретационных исследований, рассматриваются различные формы и функции финалов на материале русской и зарубежной литературы, а также кинематографических и театральных постановок. Сборник включает материалы Девятых Филологических чтений (2008 г.), статьи отечественных и зарубежных литературоведов.

В оформлении использованы рисунки Владимира Казакова (1938 -1988)

ISBN - 978-5-903978-03-8

УДК 821.161.1 (082) + 821.0/082
ББК 83.3 (2=Рус) Я 43

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЭТИКА ФИНАЛА I: ПОЭЗИЯ

Орлицкий Ю.Б. (Москва)

Финальный комплекс стихотворного текста (К проблеме восприятия поэтического произведения как художественного целого)

Ужаревич Й. (Загреб)

(Транс)парадокс конца (Из книги «Композиция лирического стихотворения»)

Меднис Н.Е. (Новосибирск)

Финалы микросюжетов в романе Пушкина «Евгений Онегин»

Ромащенко С.А. (Новосибирск)

Некоторые аспекты проблемы вариативности финала (Н.А. Некрасов, «Мороз Красный нос»)

Подкорытова Т.И. (Омск)

Открытый финал лирической трилогии А. Блока

Бирюков С. (Халле)

После финала: мёрскóнца

Большухин Л.Ю., Александрова М.А. (Нижний Новгород)

О финальном стихотворении цикла Владимира Маяковского «Я»

Лекманов О.А. (Москва)

О финальном стихотворении мандельштамовского «Камня» (1913)

Панова Л.Г. (Москва, Лос-Анджелес)

Финал, которого не было: модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина

Москалева А.Е. (Новосибирск)

Об избыточности финала: стихотворение «Конец» в цикле Б. Пастернака «Послесловье»

Кекова С.В. (Саратов)

Образ неба в финалах «Столбцов» Николая Заболоцкого

Лоцилов И.Е. (Новосибирск)

Николай Заболоцкий: три сюжета

Мароши В.В. (Новосибирск)

К финалу «Рубрика в Монголии» Н.А. Заболоцкого

Зубова Л.В. (Санкт-Петербург)

Финалы логогрифов в современной поэзии

ПОЭТИКА ФИНАЛА II: ПРОЗА

Журавель О. Д. (Новосибирск)

Структура и окончание проповеди в риторической традиции раннего Нового времени (на материале сочинений Андрея Денисова)

Журова Л.И. (Новосибирск)

О сильной позиции конца текста в русской публицистике XVI века

Курганов Е.Я. (Париж)

Финал анекдота (о механизме функционирования)

Вранчан Е.В. (Новосибирск)

Функция финала в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть»

Кривонос В.Ш. (Самара)

О финале второй главы «Мертвых душ» Н.В. Гоголя

Константинова Н.В. (Новосибирск)

«Незаконченное письмо» в нарративных стратегиях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского

Шатин Ю.В. (Новосибирск)
«Рим» Н.В. Гоголя как риторическое целое
Ермакова Н.А. (Новосибирск)
«Песнь торжествующей любви» Тургенева: логика «обратимости» финала
Печерская Т.И. (Новосибирск)
Концовки сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая* в историко-литературной перспективе (Достоевский и другие)
Чумаков Ю.Н. (Новосибирск)
Акула и Гусев (о финале чеховского рассказа)
Кобринский А.А. (Санкт-Петербург)
Нарративные курсивы в повести Д.И. Хармса «Старуха»: от эпитафия до финала
Жиличева Г. А. (Новосибирск)
Функции метафор движения в организации финала романа (на материале русской прозы постсимволизма)
Безруков А.Н. (Бирск) Эстетическая целесообразность финала поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»
Рощина О.С. (Новосибирск)
Специфика финала романов П. Крусанова «Триада»
Асоян А.А. (Санкт-Петербург)
К семантике финала романа М. Пруста «Обретенное время»

ПОЭТИКА ФИНАЛА III: ДРАМА, КИНО

Худошина Э.И. (Новосибирск)
О финале комедии «Горе от ума»
Муратова Н.А. (Новосибирск)
Псевдоразвязки и постфинал в комедии А.П. Чехова «Вишнёвый сад»
Макшеева Н.В. (Омск)
Финалы итоговых текстов (На материале новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» и одноименного фильма Л. Висконти)
Ласкина Н.О. (Новосибирск)
«Обретенное время» Рауля Руиса: опыт экранизации финального текста
Казарина Т.В. (Самара)
Роль финала в римейке (на материале кинофильма Н. Михалкова «Двенадцать»)
Агеева Н.А. (Новосибирск)
Финалы монодрам Евгения Гришковца («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»)

Финальный комплекс стихотворного текста

(К проблеме восприятия поэтического произведения как художественного целого)*

В филологических работах последних лет все чаще говорится не только о собственно заглавии и заголовочном комплексе, в который наряду с названием произведения входят также подзаголовок, эпиграф, посвящение и авторское вступление/предисловие, но и целостном заголовочно-финальном комплексе (ЗФК), включающем, наряду с перечисленными элементами, еще несколько важных компонентов художественного целого, направляющих процесс восприятия текста в нужное русло.

Как нам представляется, полный ЗФК (какового нет, разумеется, ни у одного реального произведения в таком наборе) можно представить в виде следующей схемы:

Контактные компоненты

1. Заголовочный комплекс

1.0. (Имя автора – в журнальных публикациях и коллективных книгах, а также в устной презентации текста)

- 1.1. Заглавие
- 1.2. Подзаголовок
- 1.3. Посвящение
- 1.4. Эпиграф(ы)
- 1.5. Подпись(и) под эпиграфом
- 1.6. Преамбула

2. Собственно текст и его обрамление

- 2.1. Первая строка
- 2.2. Строки со знаками сносок
- 2.3. Сноски

3. Финальный комплекс

- 3.1. Холостая финальная строка

* Выполнено при финансовой поддержке гранта РГНФ: 07-06-00498а «Психология восприятия поэзии: комплексный анализ».

- 3.2. Специальная финальная фраза («Все», «конец» и т. д.)
- 3.3. Дата написания
- 3.4. Место и обстоятельства написания
- 3.5. Непосредственный комментарий

Дистантные компоненты (как авторские, так и издательские)

- 4.1 Имя автора
- 4.2 Название книги
- 4.3 Комплекс титульного листа
- 4.4 Заглавие раздела, цикла
- 4.5 Посвящения, эпитафии и т. д., относящиеся к книге, разделу, циклу
- 4.6 Дистантный комментарий
- 4.7 Оглавление
- 4.8 Выходные данные

Рассмотрим подробнее такие удетеронные (то есть сверхкраткие, состоящие из одной строки текста) образования, как обозначения даты и места написания текста. При этом мы будем исходить из общего положения, что в тексте нет и не может быть ничего лишнего, лишнего того или иного эстетического смысла. Это особенно ясно при диахроническом взгляде на вещи, позволяющем заметить изменение конкретных функций того или иного текстового компонента. Именно такой взгляд позволяет заметить, что обозначение времени написания текста всегда было компонентом текста (не только литературного), однако обычно воспринималось читателем (а зачастую и трактовалось исследователями) как его сугубо вспомогательная, служебная составляющая, которую в большинстве случаев можно вообще игнорировать при чтении.

Обратимся для начала к истории русской поэзии. В структуре классической оды XVIII века (и ряда других жанров этой эпохи) важное место занимало развернутое заглавие, включающее в себя подробную информацию о последующем тексте: дате и месте его написания, адресате, конкретном поводе, наконец, о самом авторе. Например, «Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения всепресветлейшего державнейшего великого государя Иоанна Третьего, Императора и Самодержца Всероссийского, 1741 года августа 12 дня веселящаяся Россия произносит» М.В. Ломоносова, его же надписи на иллюминации, спуски кораблей, прибытия высочайших особ и т.д. Правда, в большинстве случаев такие указания фиксируют не собственно дату

написания произведения, а дату, к которой (то есть в большинстве случаев до которой) это произведение писалось, дату его первого публичного исполнения.

К концу XVIII века в русской поэзии развернутое заглавие (вместе с классической одой) отмирает, однако необходимость точно фиксировать дату написания (или исполнения) стихотворения сохраняется. Для этого поэты используют различные способы – например, помещают даты в заглавия стихов (см. пушкинские лицейские годовщины). Но главное направление эволюции – перемещение даты в конец стихотворения.

На рубеже XVIII – XIX веков русские поэты начинают также регулярно фиксировать даты написания стихотворений в рукописях (например, Г.П. Каменев датирует свое стихотворение «Вечер любезный! Вечер багряный...» 21 марта 1799), а с 1820-х – и в публикациях, особенно в альманахах и периодических изданиях. При этом датировки могут очень разниться по форме – так, в «Северной лире на 1827 год» находим подписи «Одесса, 1824», «Ярославец. Июнь 1826», «Мюнхен. 1823. Февраль», «Март, 1825. Одесса», «1825. Надеждино», «Июля 21, 1823. Минхен», «23 ноября 1824» – то есть, по сути дела, все возможные варианты взаимного расположения компонентов.

Тогда же возникает противопоставление датированных публикаций в периодике недатированным (или датированным не столь точно) – в книгах. Понятно, что датировки в альманахах идут от желания издателей попотчевать своего читателя самыми свежими стихами, помещая же стихи в книгу, автор далеко не всегда хочет фиксировать внимание читателя на времени их написания. Точные датировки встречаются также в альбомах, письмах, списках (А.С. Хомяков, И.С. Никитин); кстати, здесь они могут означать не время написания, а время фиксации в этих источниках.

Примерно с середины XIX века (существует мнение, что под влиянием Г. Гейне и его переводов) появляются стихи, датированные с точностью до часа и даже минуты – дань романтической концепции самоценности моментального переживания художника, его неповторимости.

Примерно с этого времени дата под стихотворением выступает как источник дополнительной дифференцирующей информация о творце и особенностях его творческого процесса: пишет он стихотворение сразу, без дальнейшей доработки, считая самым главным фиксацию моментального переживания или мысли, или предпочитает многократные переработки; важна для него фиксация точного времени написания или, напротив, он предпочитает скрыть ее от читателя. При этом обе названные стратегии нередко сосуществуют в творчестве одного и того же автора, в рамках одной и той же книги, выступая дифференцирующим признаком уже для отдельных его произведений.

Именно с 1820-х годов такая дифференциация начинает использоваться широко и достаточно системно, наиболее выразительные примеры этого дают в своей поэзии Ф.И. Тютчев и Н.М. Языков. В общих чертах такое отношение к датировке стихов сохраняется до конца XIX века.

Серебряный век оказывается новой эпохой и здесь. Прежде всего, поэзию этого периода характеризует безусловная активизация авторских датировок. При этом наряду с неоромантической установкой на передачу непосредственного переживания сказывается также безусловное влияние появляющихся именно в это время научных филологических изданий поэтов-классиков с обязательными датами под стихами. У Блока датированы практически все лирические произведения, располагающиеся в книгах обычно в поступательном порядке; датируют почти все свои стихи и В.Я. Брюсов (позднее, в советский период, он ограничивается только указанием года), Вяч. И. Иванов, В.Ф. Ходасевич, начиная с 1913 года – М.И. Цветаева.

Инерция датировки текстов сохраняется и в советский период, хотя во многих случаях носит теперь необязательный характер. Исключение составляет только чрезвычайно популярная в это время политическая лирика, где датировки привязывают стихотворения к тем или иным конкретным событиям советской истории. Например, А.И. Безыменский публикует свою «Речь о Пушкине на торжественном заседании в большом театре 10 февраля 1937 года»; К.М. Симонов выносит даты написания в название книги – «Стихи 1954 года». Нередко даты используют и при публикации старых стихов – например, Ю.П. Гордиенко называет свое произведение, увидевшее свет в 1970-х годах, «Стихи 43-го года».

Очередная активизация датировок наблюдается в поэзии последних десятилетий, вообще очень внимательной к заголовочно-финальному комплексу текста. К уже известным принципам и приемам датировки добавляются принципиально новые и, как во всем в постмодернизме, забытые старые. Даты написания вновь «проникают» во все элементы заголовочно-финального комплекса – собственно заглавие (в связи с этим в первую очередь вспоминаются лирические циклы и книги, построенные как стихотворные дневники, где даты выступают как названия, и отдельные стихотворения, имитирующие дневниковые записи – например, «Воскресенье, 15-е» Е.Е. Даенина), подзаголовок (например, «Строфы из письма [январь 1991, из Петербурга в Бостон]» Аси Векслер), посвящение, эпитафия, подпись к эпитафии (так, стихотворению Е. Даенина «Молитва» (1989) предпослан эпитафия «Отче наш...», под которым поэт проставляет неожиданную дату – 9 апреля 1989 г. – очевидно, время, когда поэт услышал или читал эту молитву; дата под эпитафией может обозначать и дату написания произведения, из которого взят

эпиграф – чужого или собственного (Е. Даенин, «Анатомия неба», 1996 – две строчки из его же стихотворения «Мистерия жажды», 1986; цикл А. Корецкого «Незримые свидетели», три из пяти стихотворений которого снабжены датированными эпиграфами, а все стихи в свою очередь – датами; при этом один эпиграф написан, судя по дате, позднее стихотворения).

Особый круг явлений связан с актуализацией рамочного компонента, дающий в пределе вакуумный текст, весь вербальный компонент которого сосредоточен в заголовочно-финальном комплексе. Здесь дата зачастую оказывается важнейшим компонентом текста. Например, стихотворение А.А. Карвовского «Свободная страница» из цикла «Свободный стих», состоящее из номера (11), названия, знака сноски к несуществующей последней строке, даты 13 мая 1991 г. и текста сноски. Эта ситуация отрефлектирована в стихотворении Бонифация:

стихотворение
написанное 23 июня 2000 года
в 3 часа 5 минут 15 секунд.

Такова предельно краткая история вопроса.

Теперь в самом общем виде попробуем наметить некоторую предварительную типологию датировок. Прежде всего, можно говорить об их принципиально различной значимости – общей, локальной или индивидуальной.

Общая – это чаще всего мотивированная политически, апеллирующая к датам тех или иных исторических событий. Так, стихотворение А.А. Фета «Даки» напоминает период антиславянских настроений и соответствующей внешней политики Западной Европы. «Прощание с Адрианополем» А.С. Хомякова, датированное 7 октября 1829 г., отсылает сразу к двум событиям этого года, – взятию этого города русскими войсками (20 августа) и возвращения его туркам (14 сентября), – по горячим следам которых поэт написал свое стихотворение. («Эдырне! На стройных мечетях твоих // Орел возвышался двуглавый; // Он вновь улетает, но вечно на них // Останутся отблески славы!») Опубликовано стихотворение было в «Северных Цветах на 1830 г.». Его же «26 августа» (позднее было добавлено «1856 года») – стихотворение по поводу коронации Александра II. И Н.А. Некрасов, обычно не датировавший своих стихов, указывает дату 25 февраля 1852 года под стихотворением «Блажен незлобивый поэт...», посвященным памяти Н.В. Гоголя. В автографе стоит еще более «говорящая» дата – 22 февраля (известно, что Гоголь умер 21 февраля 1852 года).

А.А. Блок датирует 31 декабря 1900 свое стихотворение, посвященное наступлению нового века, З.Н. Гиппиус 12 декабря 1917 свои «Ленинские дни» («О, этот бред партийный // Игра, игра!»), поэт болгарской эмиграции Андрей Балашов 1917 годом – стихотворение «К портрету Дениса Давыдова (кисти Кипренского)» – о том, что герою Отечественной войны нет места в России, где кипит война гражданская; М.И. Цветаева подписывает свой цикл «Дон» еще более развернуто – «Москва. Благовещение, 1918 – дни разгрома Дона».

Локальная датировка относит написание стихотворения к числу, значимому для определенного круга единомышленников. Таковы пушкинские стихотворения «К Пушкину (4 мая)», в заглавии которого стоит дата дня рождения известного лицеиста (1815), «18 мая 1819» (на проводы гостей, бывших у поэта в этот день), «19 октября» (1825) и «19 октября 1827» – так называемые лицейские годовщины и т. д.

Наконец, индивидуальная датировка называет время событий, значимых для самого автора и иногда – его адресата. Так, Ф.И. Тютчев датирует свое стихотворение «Неверные преодолев пучины...» датой завершения С.Е. Раичем перевода «Георгик», каковому событию и посвящено произведение, А.В. Кольцов подписывает под стихотворением «Вздых на могиле Веневитинова» дату своего посещения этой могилы – 30 окт. 1830 г.; А.А. Блок скрупулезно датирует все события своей личной жизни, отраженные в его лирике – недаром в последние годы жизни он собирался, по образцу Данте и Державина, составить документальный прозаический автокомментарий к «Стихам о прекрасной даме», где даты написания стихов с этими событиями тесно и однозначно увязываются.

Этот статус, естественно, с годами может меняться: давние исторические даты имеют тенденцию стираться из памяти потомков и становиться локальными, нуждающимися в обязательном комментарии (как это и случилось с упомянутыми выше событиями отечественной истории), а локальные или даже индивидуальные – превращаться в общезначимые (как это произошло, например, с пушкинскими лицейскими годовщинами).

Далее, даты могут различаться по форме записи. Прежде всего, это относится к полноте записи (год, год и время года (Весна), год и месяц, год, месяц и день, иногда – час (у Кольцова, «К другу» – «11 июля 1830, полночь»), к использованию сокращений (прежде всего, в названиях месяцев, иногда – года; в последние десятилетия – к цифровой записи месяцев, иногда с использованием нолей перед значимой цифрой – типа 01.02.96), грамматических вариантов (инверсированной формы, форм типа января 3 дня и т. д.). В редких случаях – когда в книгу или цикл входят стихи одного года или стихи

расположены в книге по годам – дата может состоять из одного месяца или месяца и числа (например, в книге Цветаевой «Ремесло», включающей стихи двух лет и разбитой, соответственно, на две части в собраниях сочинений).

Наконец, дата может быть представлена в виде временного интервала, что может означать принципиальную неодномоментность переживания (и писания) или возвращение автора к тексту; в последнем случае используется иногда двойная дата (например, у Ходасевича – «8 – 29 июня» и «28 февраля, 25 августа 1923»). В максимально развернутом виде этот тип датировки представлен в книге В. Голодова «Новая эра. Венки сонетов» (Новосибирск, 2000), автор которой в первом венке подписывает точной датой и местом каждый сонет, а во втором дает общую интервальную дату с комментариями: «Писано: 30 апреля – 10 мая 1999 г. Академгородок, ЦКБ СО РАН. Правлено: июнь, декабрь 1999 г. Новосибирск».

Особый интерес представляют даты под отдельными стихотворениями в циклах, которые могут располагаться линейно, однако чаще всего (например, у А.А. Григорьева, А.А. Блока, М.И. Цветаевой) выстраиваются в сложном нелинейном порядке. В таком случае их постановка обозначает, с одной стороны, особую самостоятельность стихотворений, с другой – дискретность описываемых в них событий и переживаний. Но единая дата под группой стихотворений может, напротив, выполнять циклообразующую функцию (как это происходит, например, в книге В.И. Салимона «Бегущие от грозы» (1999), все разделы которой снабжены интервальными датами.

Самостоятельным средством художественной выразительности может быть и использование альтернативных календарных стилей. Так, В.В. Набоков в течение двух лет – 1918 и 1919 годов – ставил под своими стихами двойную дату, подчеркивая тем самым двоеие ближайшего послереволюционного времени и заключенных в нем событий. Цветаева в эмигрантских стихах рубежа 1921–1922 годов о России («Москве», «Новогоднее») использует противопоставление старого, «русского» стиля новому, европейскому: «31 русского декабря», «2 русского января». Она же активно использует в датировках церковный календарь: Рождество, Сочельник, 1-й и 3-й день Пасхи, Сергиев день, Вербное воскресенье, Благовещение и т. д., что в сочетании с годом обозначает вполне конкретное число, однако переносит акцент на приуроченность описываемых событий к православному праздничному циклу. Иногда поэтесса указывает под стихами две даты – по церковному и по гражданскому календарю.

Удвоение даты может выполнять и другие функции. Например, у обэриутов это – способ имитации «наивного» письма, использования характерных для него тавтологий в усилительной функции. Так, Д.И. Хармс иногда указывал дату в подзаголовке и затем в

конце текста. А.И. Введенский ставит в конце поэмы «Минин и Пожарский» две даты, которые можно понимать следующим образом: 11 июля 1926 – день завершения работы, а интервал «Май – июль 1926» – обозначение общей длительности работы над сочинением. Еще дальше идет И.В. Бахтерев, датируя свой стихотворный «водевиль» «Древнегреческая размолвка» следующим образом:

Ленинград
31.X.48
8 часов утра
и последующие годы

Возможны и более сложные тексты «вокруг» даты – например, у Цветаевой – «проснулась с этим стихотворением 22 мая 1918 г.».

На этом фоне стихи тех же авторов, написанные в тот же период, но не имеющие дат, становятся маркированными в другом смысле. Так, поэты, мыслящие циклами и книгами – типа А.Н. Майкова, К.К. Случевского, И.Ф. Анненского, Н.С. Гумилева, М.А. Кузмина, ранней Цветаевой, раннего Северянина – подчеркивают этим целостность, одномоментность своих сложных лирических образований.

Как уже отмечалось выше, дата нередко соседствует в финальном комплексе стихотворного текста с указанием на место написания стихотворения, образуя с ним смысловое и ритмическое единство и приобретая тем самым статус самостоятельного значимого элемента произведения. Так, А.В. Кольцов подписывает «21 августа 1830. Близ Мур-могилы»; И.И. Коневской (Ореус) ставит под своими стихами «Нижний Новгород. (Машинный отдел выставки)», «Дорога из Зальцбурга в Кенигзее», «При въезде в Киевские степи»; И.Ф. Анненский подписывает стихотворение «Траумерай» «Ночь с 16 на 27 мая 1906. Вологодский поезд», а стихотворение «Лунная ночь в исходе зимы» – «17 марта 1906. Почтовый тракт Вологда – Тотьма». Развернутой дополнительной информацией снабжает некоторые свои стихи Игорь Северянин (И.В. Лотарев) – например, «18 янв. 1931 (Дубровник) (Рагуза) “Вилла ‘Флора мира’”». В стихах Северянина периода его процветания даты рядом с географическими названиями свидетельствуют о многочисленных гастрольных поездках эгофутуриста, а в стихах последних лет, подписанных датой и местом отшельничества – Тойла, обозначают неподвижность образа жизни потерявшего восторженных поклонников стареющего поэта. Тут, кстати, можно усмотреть и определенную аналогию с комментариями – «координатами» в скобках после записей в книгах В.В. Розанова.

Еще более выразительно выглядит финальный комплекс некоторых стихотворений К.Д. Бальмонта, который завершает свои стихи развернутыми подписями типа «1908. Ночи зимние. Белое утро. Долина берез» (стихотворение «Ночной леопард»). В стихах 1930-х из сборника «Светослужение» находим такие подписи: под стихотворением «Не скажу никому...» – «1936. 12 сентября. 10 ч.н. Тиаис. Били зорю барабаны; “Щебетливая”» – «1936. 11 октября. 11 ч.у. Тиаис. Золотые ветви в ветре».

Стихотворение эмигранта второй волны Юрия Александровича Джанумова (1907 – 1965) подписано «По дороге Дрезден-граница. 1945» – это маршрут поэта, бежавшего в Чехию при приближении к Германии советских войск. И.С. Холин называет свое стихотворение «Разговор литератора с милиционером возле библиотеки имени Фурманова. 12.3.65 г.».

Функциональная близость дат и координат написания стихов отчетливо проявилась в книге Л.Н. Григорьевой «Сумасшедший садовник» (М.: Воскресенье, 1999. [Русский ПЕН-клуб]), на одном из разворотов которой встретились два финальных комплекса: «15 марта 1997 г. Синай» и «15 февраля 1997 г. Сретенье».

С ритмической точки зрения дата чаще всего формирует контраст стиха и прозы, метра и дисметрии. Причем чем объемнее дата и ее окружение, тем заметнее, выразительнее оказывается этот контраст. В начале текста он играет роль бытовой рамы, подготавливающей появление возвышенной стихотворной речи (выразительнее всего это сказывается в структуре классической оды), в конце обозначает выход из лирической коммуникации, снижение пафоса.

В заключение с сожалением надо сказать о серьезных недостатках подавляющего большинства публикаций русской поэтической классики именно с точки зрения сопровождающих текст дат. Связано это парадоксальным образом с безусловными достижениями отечественной текстологии. В результате этих достижений, однако, практически все исследователи, радуясь своим открытиям, не обинуясь, выставляют даты под всеми стихами, время написания которых им удалось тем или иным способом установить (например, в наиболее авторитетной во всех отношениях «Библиотеке поэта» – датировки стихов Г.Р. Державина, установленные Д.Д. Благом и А.В. Западным; Е.А. Боратынского, сделанные И.М. Тойбиным и т. д.). Без обращения к комментариям читателю не ясно, автор или публикатор поставил каждую конкретную дату. В некоторых случаях не помогают и комментарии – здесь тип даты указывается обычно только в тех случаях, когда публикации разнятся.

Но ведь в тех случаях, когда автор ставит дату в рукописи, но не ставит ее в прижизненной книге, публикатор, выставляя дату без скобок под стихотворением,

безусловно вмешивается в текст, исходя при этом из чисто служебной, не значимой эстетически функции дат. А между тем автору в ряде случаев важно бывает именно скрыть, а иногда и мистифицировать дату.

Не менее значимым может быть и упоминавшееся ранее противопоставление датированных текстов не датированным в контексте книги или цикла – одни, по утверждению автора, привязаны к конкретному времени, другие – нет (или привязаны к вечности), что также утрачивается при сплошной расстановке публикаторских дат. Тем более что у публикаторов нет специальных знаков для разграничения авторских дат и дат, установленных ими по рукописям или косвенным свидетельствам. В результате торжествует исследовательский произвол.

Так, в уже упомянутом издании Державина несколько произведений, названных «Стихи на новый год» датируются декабрем или январем; стихотворение «К музе» – 5 апреля 1797 г., т. к. в «Аонидах» оно называлось «Даше в светлое Христово воскресенье. Апреля 5. 1797»; «Пеночка» – 11 февраля 1799 г., «Цыганская пляска» – 10 января 1805, «Синичка» и «Незабудочка» – 1809 г. – по подписям в рукописи, знаменитое предсмертное стихотворение «Река времен в своем теченье...» – по косвенно установленной по мемуарной записке дате («За три дня до кончины своей...») и т. д.

Еще один пример – расстановка дат в новом собрании сочинений А.А. Ахматовой, которая считала, что «хронология может убить кого угодно, даже Пушкина» и составила свое прижизненное избранное «Из шести книг» по принципу обратной хронологии – от последней книги до первой. В следующем издании избранных стихотворений – знаменитом «Беге времени» – Ахматова, по свидетельству Н.В. Королевой, с помощью Л.К. Чуковской стала формировать циклы, сознательно избегая хронологии, ставя намеренно неверные даты. Однако составители собрания сочинений предпочли опираться на аргументы другого рода – например, на так называемый «список Н.Л. Дилакторской», где даты написания стихов «утверждены» самой поэтессой, а также на мемуарные свидетельства о том, как Ахматова поступала с И.Ф. Анненским, «трилистники» которого она предлагала разобрать при публикации по датам, и на аналогичные предложения относительно издания стихов Н.С. Гумилева.

Другая крайность – отсутствие дат непосредственно под стихами во многих академических собраниях сочинений: Пушкина, Лермонтова, Некрасова – в которых принято расположение стихотворений под тем или иным годом, а внутри года – в прямой хронологии. В этом случае датировки содержатся в примечаниях вне зависимости от того, ставил их автор под стихами или нет. То есть авторская воля, по сути дела, нарушается и здесь.

Наконец, эта же воля, как уже говорилось, может быть вольно или невольно направлена не на выявление, а на сокрытие даты написания, на ее мистификацию. Так, К.К. Павлова нарочито заменила дату под своим стихотворением «Сфинкс», написанным во время польского восстания в 1831 году и запрещенным тогда цензурой, временем следующих польских событий – 1843 год, когда его удалось опубликовать. А.А. Ахматова, по свидетельству Н.В. Королевой, нередко указывала нарочито неверные даты при публикации стихов в периодике. Демонстративно не указывал дат под своими стихами разных лет долго не печатавшийся Л.Н. Мартынов.

Об ошибочных авторских датировках ряда стихотворений А.В. Кольцова писал издавший его том в «Библиотеке поэта» Л.А. Плоткин. Особенно интересен в этом смысле случай с Есениным, взявшим, по свидетельству современников, даты написания многих своих стихотворений в буквальном смысле слова с потолка, приписав себе – юному поздние стихи (например, знаменитых «Глухарей») – об этом убедительно писали В.В. Кожин и С.И. Субботин), однако их аргументы не были учтены издателями академического собрания сочинений поэта.

Другие публикаторские вольности – изменение грамматической формы датировок, часто очень индивидуальной (см. приведенный выше широкий спектр форм обозначения дат в альманахе «Северная лира на 1827 год»); сокращение финального комплекса за счет снятия указания на место написания, составляющего единое целое с датой – как, например, это сделал Б.Я. Бухштаб в полном собрании стихотворений А.А. Фета. Например, стихотворение «Даки» в «Современнике» появилось с подписью «Рим. 1 декабря 1856», а в «Библиотеке поэта» место написания, очень важное для понимания авторской концепции стихотворения, читатель может узнать только из комментария. Аналогичным образом публикатор Е.А. Баратынского в этой же серии снимает обозначение места написания в стихотворении «Подражание Лафару» и т. д. – примеры можно множить и множить.

Очевидно, учитывая горький опыт своих давних предшественников, современные авторы стараются быть максимально точными и изобретательными в датах. Эстетическую значимость датировок собственных текстов понимают и используют сегодня не только поэты, но и представители других искусств. Так, даты оказываются очень заметны в условиях минимализации выразительных средств на живописных полотнах и в подписях к ним. Многие мастера кино подчеркивают привязанность своих фильмов к конкретным датам – например, Клод Лелюш завершает свою ленту «Вся жизнь» («Toute une vie», 1974), все события частной жизни героев которой происходят на фоне истории Европы в XX веке, помещенной в последнем кадре фразой «Фильм завершен 25 апреля 1974 г.».

В целом же, наши наблюдения над финальным комплексом стихотворного текста свидетельствуют, что при его конструировании авторы не просто фиксируют время и место написания конкретного произведения, но и прогнозируют читательское восприятие «нижней рамы» поэтического текста, которая при грамотном чтении дает воспринимающему субъекту немало информации, необходимой для адекватного его восприятия: как историко-биографической, так и собственно эстетической.

Йосип Ужаревич

(Транс)парадокс конца

(Из книги «Композиция лирического стихотворения»)¹

Введение

Вопрос о композиции – это вопрос о форме, об оформленности. При этом проблема формы отсылает нас к основному онтологическому вопросу – к проблеме идентичности или своеобразия. Иначе говоря, как возможен факт «узнавания» некоторого явления как именно *этого* (единичного, неповторимого) явления и никакого другого?

Форму понимаем здесь как оформленность или завершенность произведения в пространстве и во времени, включая сюда и все над-временные и над-пространственные смыслы, которые содержатся в произведении. Исходя из этого, композицию можно определить, с одной стороны, как произведение в аспекте его пространственной, временной и семантической расчлененности и разнообразия, а с другой – как произведение в аспекте его законченности и целостности.

Транспарадоксальную природу произведения как целостности хорошо освещают именно некоторые композиционные моменты.

Для композиции лирического стихотворения одним из важнейших моментов, несомненно, является феномен *конца*: конец полустихия, конец стиховой строки, конец двустишия, конец строфы... Можно говорить об иерархии окончаний (концовок) в стихотворении. Но эта иерархия не бесконечна (понятие иерархии само по себе исключает идею дурной бесконечности): *конец стихотворения* – это тот окончательный, абсолютный конец, вне которого нет больше стихотворения. Поэтому он качественно (существенно) отличается от всех предыдущих окончаний. Конец стиха может быть «нарушен» переносом, а также конец строфы (хотя реже), но конец стихотворения не может быть «нарушен». В этом есть своя логика (причина). Дело в том, что конец стихотворения замыкает круг стихотворения, т. е. он корреспондирует к стихотворению в целом: он, как правило, возвращается к заглавию или к началу стихотворения как его телеологическое выполнение. Конец стихотворения, таким образом, представляет собой окончательное разрешение всех синтаксических и метрических напряженностей и конфликтов, всех звуковых и семантических процессов, связанных с рифмой, всех тематических и идейных противоречий. Сохраняя и сосредоточивая в себе всю эту динамику, конец стихотворения одновременно превосходит

упомянутые противоположности и превращает стихотворение в форму, т.е. в целостность, которая собственными энергиями, изнутри, держит себя вместе. Парадоксальность (антиномизм, несовместимость) как «содержание» получает в форме (оформленности) свое транспарадоксальное измерение. Конец вернулся в свое начало, замыкая чудесный круг единичного смысла. В этом аспекте лирическое стихотворение вполне сопоставимо с биологическим организмом, который обладает системой авторегуляции и коммуникации с окружающей средой, как нужными предпосылками своего существования². Но лирическое стихотворение, как мы еще увидим, во многом превосходит сложность и целостность биологических организмов.

Рамка

Небезынтересно заметить, что проблематика рамки, как границы между (художественным) текстом и не-текстом (вне-текстом), никогда не возникала в связи с лирикой. С точки зрения композиции данная проблематика очень существенна, потому что вопрос о границах художественного текста, а также о природе этих границ, связан с основными проблемами существования и организации художественных произведений (текстов)³. В широком смысле проблема рамки является одним из аспектов проблемы границы между искусством и не-искусством. В другом, может быть, еще более широком аспекте, рамка – это проблема нашего перцептивно-познавательного горизонта: мы видим и познаем то, что можем видеть и познавать *в рамках механизмов своего сознания*. Иначе говоря, механизм нашего сознания по своей природе – обрамляющий. На определенном уровне соотношения субъекта и объекта (сознания и предмета), а этот уровень можно считать очень «глубоким» или очень «высоким», такое положение вещей приводит к парадоксальному тупику: предмет не является предметом, если он не «обрамлен» нашим сознанием, а наше сознание не может его «обрамить», если он уже не является предметом. Иначе говоря, «рамка» конституирует «предмет» в том же процессе (то есть одновременно), в котором и «предмет» конституирует «рамку»⁴.

Лотман хорошо поставил проблему рамки, но следует сказать, что трудно принять и его решение данной проблемы. Лотмановское утверждение о том, что «рама картины, рампа сцены, границы экрана, составляют границы художественного мира, замкнутого в своей универсальности»⁵, нельзя считать вполне приемлемым, потому что экран, рампа или рамка не являются *существенными (сущностными)* компонентами конкретных художественных миров, в состав которых они могут, но не должны входить. В лучшем случае они являются только

условными сигналами, а никак не границами безусловных и в себе (а не в рамках картины, за рампой и занавесом сцены, за экраном телевизора) замкнутых миров. Функция рамки как условного сигнала только в том, чтобы механически предупредить реципиента о возможном (но никак не и нужном) присутствии искусства (художественного произведения) в данном пространстве и времени (на экране, в рамке или за рампой). В этом смысле рамку трактует Борис Успенский, который придает ей «чрезвычайную важность» с композиционной точки зрения⁶.

В художественной литературе подобную границу-рамку находят во вводных и заключительных повествовательных или стихотворных формулах в сказках и фольклоре⁷. Но следует заметить, что в данном случае аналогия только приблизительна. Рамки-формулы существенно (органически) принадлежат конкретному словесному произведению, хотя бы в том смысле, что указывают на его принадлежность определенному жанру (сказка, народный эпос и т. п.). Но чаще всего они и сами по себе художественно значимы, т.е. художественно оформлены. Почти полной аналогией, которая в литературе соответствует рамке, рампе или экрану, является обложка книги.

Таким образом, если пренебречь сигнально-механическим пониманием рамки (такое понимание мы обнаруживаем у Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского), то можно – с точки зрения композиции – указать на три аспекта рамки, которые, как кажется, более существенным образом связаны с тем, что обычно называется «художественный мир». При этом мы не берем во внимание рамку-формулу, о которой только что шла речь.

Во-первых, с точки зрения лирического стихотворения рамкой можно было бы считать его графическое тело, то есть графическую зафиксированность текста на странице, где пустота (белизна, пробелы) – фон, на котором буквально очерчены границы текста.

Во-вторых, рамку в лирическом стихотворении можно понимать как соотношение начала и конца, например, первого и последнего стиха, первой и последней строфы. При этом подразумевается, что такая связь включает и «чисто семантический» (тематический) аспект.

Третье понимание рамки, которое охватывает и обуславливает два предыдущих, следует связывать с понятием *законченности* стихотворения, причем законченности всех его аспектов – графического (визуального), звукового (аудитивного) и семантического (смыслового вообще, а не просто тематического). Законченность указывает в первую очередь на «органическую целостность» стихотворения, а не на его статическую отграниченность от (в)нетекстового мира. Первоначально граница не значит «граница от», а «граница для», то есть граница здесь мыслится как результат внутренней собранности или связности текста, его внутренней когезионной (притягательной) мощи. Так понятая рамка обладает способностью изменения и

приспособления и даже «изобличения» или навязывания по отношению к внешнему миру (реальному читателю, культурно-исторической эпохе и т.п.). Границы художественного текста в данном аспекте действительно являются границами мира.

Рамка, понятая как «органическая законченность», не исключает, а предполагает «открытость произведения» (У. Эко), т. е. незавершенность его семантической игры, его смысловых потенциалов. Высококачественные тексты (художественные, философские, религиозные, научные) – неисчерпаемые «генераторы смысла», и в этом отношении у них нет ни границ, ни рамок, ни конца.

В данном контексте следует рассмотреть и проблему начала и конца как «рамочных» моментов в композиции лирического стихотворения.

Роль начальных или вводных и конечных частей систематически разработал В.Е. Холшевников⁸.

Начало и конец чаще всего имеют перцептивно-физиологический смысл: начало и конец чтения (произношения), слушания, рассматривания текста. Перцептивно-физиологический аспект отношения к тексту свидетельствует о временном характере текста: глаз движется от одной пространственной зоны к другой, и это движение разворачивается во времени⁹.

С другой стороны, начало и конец можно понимать как пространственные категории. Здесь следует указать на два момента, связанные с восприятием. Первый момент состоит в том, что пространственная оформленность (зафиксированность) является предпосылкой восприятия: текст *уже* должен быть пространственно оформлен, чтобы он мог быть воспринят как нечто целое. С другой стороны, познание пространственной целостности (законченности) текста можно получить только в результате процесса восприятия, который имеет временной характер. Поэтому понятие пространственной законченности подразумевает два уровня: «уже-пространство» (или доперцептивное пространство) и «временное пространство» (пространство как *результат восприятия* – постперцептивное пространство). В своем пространственном аспекте начало и конец существуют симультанно. Это относится и к «уже-пространству», и к той модели пространства, которая оформляется сознанием. Поэтому понятие законченного текста в некотором смысле всегда является понятием пространства или, точнее, пространственно-временного синтеза. «Уже-пространство» и время закончены только тогда, когда они постигают свою (*над*)пространственную и (*над*)временную целостность в форме. Поэтому следует считать, что именно форма обладает определенным пространством и временем, а не наоборот. Иначе говоря, именно форма определяет пространство и время, придает им смысл. Таким образом, когда мы говорим о постперцептивном или временном

пространстве, мы должны иметь в виду *форму*, которую можно понять как высший уровень пространства, а тем самым и времени.

Лирическое стихотворение является формой, в которой, как правило, уравновешены пространственные (визуальные, живописные) и временные (аудитивные, музыкальные) приемы или принципы оформления. Здесь «раньше» значит «наверху» и «слева», а «после» («потом») – «внизу» и «справа». Этим поэзия отличается от прозы, которая предпочитает временные принципы формообразования: прозаическая форма возникает в результате движения смысла во времени («фабула», «сюжет», «событие»). Поэтому в данном отношении проза более родственна музыке, чем поэзия. То есть, и в прозе, и в музыке память стимулируется однократными (= временными) сигналами – в первом случае звуковыми, во втором – смысловыми. В процессе создания формы существенную роль играет механизм семантического колебания (вибрирования).

Конец

С точки зрения композиции конец стихотворения является одним из самых важных, самых сложных и самых интересных феноменов¹⁰.

Из сказанного о «рамке» следует, что «конец стихотворения» может пониматься как синоним формы или границы стихотворения. Это и есть, по существу, самое глубинное толкование «конца». Но этот высший слой охватывает и ряд других, более «низких» значений и функций конца.

Уже отмечено, что стихотворение на самом деле построено как иерархия концов (здесь следует добавить: и начал): конец стопы, конец полустишия (с ним связана цезура), конец стиха (это одновременно и конец второго полустишия и, очень часто, конец синтаксической единицы; с концом стиха связаны клаузула и стиховая пауза), конец двустишия (он включает все предыдущие, но активизирует и новые концы: двустишие может создавать строфу, оно часто рифмуется, оно, как правило, синтаксически закончено), конец строфы, конец стихотворения. При этом большинство из упомянутых концов создает правую вертикаль, которая является определяющей для стихотворной структуры. Но концы отдельных стоп и полустиший активизируют и внутренние вертикали, чем и образуется система эквивалентностей стихотворных сегментов.

В силлабо-тонических стихах (к которым примыкает и поэтическое творчество Мандельштама и Пастернака) последняя стопа всегда (то есть стопроцентно) обладает ударением. Именно она оказывается самым важным формообразующим фактором стиха, в

первую очередь, конечно, с ритмической точки зрения. После нее приходит пауза, затем следует новый стих¹¹. Конец стиха регулярно сопровождается рифмой как особым ритмико-семантическим связывающим устройством. Поскольку ритмические повторы в стихе по мере приближения к концу обладают все более и более энтропическим (неинформативным) характером, конец стиха требует рифму как способ преодоления энтропического воздействия стиха¹². На основании этого Лотман делает вывод о том, «что, чем “свободнее” требования к размеру, тем строже - к рифме, и наоборот»¹³.

Рифма указывает на «концевой принцип» построения стиха. Об этом иронически писал Пушкин:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю...

(Прозаик и поэт, 1825)

«Концевой принцип» следует понимать как стремление стиха (стихотворения) закончиться, т. е. превратиться в форму. Иначе говоря, форма является основным требованием и основной проблемой художественного акта. Кажется, что для искусства нет ничего в такой степени неприемлемого, как «дурная бесконечность». (Одной из самых провоцирующих композиционных проблем, которую можно обнаружить и вне творческой деятельности, является конец жизни – смерть.) Поэтому творческий акт, в частности лирический, обладает телеологической направленностью: «...достижение конца всегда обозначает выполнение задачи, достижение цели»¹⁴. Смысл конца (то есть тот смысл, который содержится в конце отдельных сегментов стихотворения и в конце стихотворения в целом) присутствует, таким образом, в каждом элементе (сегменте) структуры – во-первых, как телеологическое требование, а во-вторых, как определенная реинтерпретация себя самого (с точки зрения конца). Иначе говоря, только конец дает возможность понять текст: «...здесь сигналом для слушательского понимания служит не начало, а конец текстового куска: перед нами не перспективное ожидание, а ретроспективное осмысление»¹⁵. То же самое применимо и к пониманию любого связного текста, начиная с предложения: «На самом деле, языковая конфигурация требует ссылки на конец предложения для того, чтобы мы могли осуществить симультанный синтез, который единственный дает возможность воспринять и понять целое»¹⁶. Р.О. Якобсон отмечает, что понимание музыки подвергается тому же механизму.

Небезынтересно сравнить в данном контексте понятия «конец романа» и «конец стихотворения». Поскольку в прозе не происходит семантизация пространства, то есть позиционное значение элементов сведено к минимуму (например, к контексту предложения), конец последней строки функционирует как конец романа. Или более точно: конец в прозе всегда является *концом новеллы, концом романа*, по меньшей мере – *концом абзаца*, а не *концом строки*. В поэзии, как мы уже видели, конец стихотворения является одновременно и концом (последней) строфы, и концом последнего двустишия, стиха, слова, стопы, звука.

Обратим здесь внимание на еще один интересный композиционный феномен, то есть на соотношение конца стихотворения и инверсии. Стилистика считает инверсию одним из способов «поэтизации» языка. Инверсия – это «необычный» порядок слов в предложении или в тексте. Но уже Н.С. Пospelов заметил, ссылаясь на Ю.Н. Тынянова, что инверсия в конце стиха чувствуется как не-инверсия¹⁷. «Чувство инверсии» совсем теряется, и не может не теряться, в конце стихотворения. Дело в том, что конец стихотворения абсолютизирует существующий порядок слов, предложений и частей предложения. Иначе говоря, нет других возможностей, кроме тех, которые реализованы в стихотворении; тем более, в стихотворении вообще нет *возможностей*, поскольку там все является *реальностью* (в смысле материально-графической оформленности). А инверсия функциональна там, где она может, но не должна быть. Понятие инверсии можно было бы использовать только в том случае, если бы мы согласились с утверждением, что «поэтический язык» возникает и читается на фоне естественного языка, причем «ненормальное» в поэтическом языке ощущается только по отношению к «нормальности» естественного языка. Но с такой постановкой вопроса трудно согласиться хотя бы по той простой причине, что ни инверсия, ни неинверсия (то есть естественный язык в целом) не могут существенным или решающим образом влиять на поэтичность (художественность) произведения; наоборот, произведение влияет на них. Произведение не возникает *на фоне языка* как некая его трансформация, а *из языка* – как его (языка) высшая ценность, форма, уровень или мощь¹⁸. Или, словами Михаила Бахтина: «Но поэзия технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии *весь, всесторонне и во всех своих моментах*, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия. <...> Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь самого себя»¹⁹. Такое преодоление (трансцендирование) языка из языка и есть то «чудо», которое именуется поэзией. Поэтому нельзя не согласиться с Лотманом, когда он говорит: «Если бы существование поэзии не было бесспорно

установленным фактом, можно было бы с достаточной степенью убедительности показать, что ее не может быть»²⁰.

Этот общий парадокс, который проистекает из теоретического отношения к вещам, а в частности, из теоретического отношения к искусству, имеет и свои варианты, т. е. более специфические виды. Один из них можно определить как «парадокс конца». У данного парадокса два аспекта – более узкий (свойственный лирической структуре), и более широкий (связанный с устройством сознания).

Парадокс конца в первом смысле сформулирован Лотманом: «повышение структурности приводит к понижению предсказуемости»²¹, хотя элементарная информатика утверждает, что семантическая, информационная загруженность текста прямо противоположна его «связанности» (структурности)²². В поэзии, где повторы самых разных видов не только доминируют, но и являются фундаментальным структурным приемом, текстовая упорядоченность нарастает по мере приближения к концу. Ритм, звуки, интонация, синтаксические параллелизмы, тематические вариации – все это помогает угадать конец. А конец все-таки, как правило, представляет собой что-то неожиданное. Холшевников считал, что здесь речь идет об «эффекте обманутого ожидания», который возникает в результате изменения способов рифмовки, длины последнего стиха, количества стихов в последней строфе (лишний стих или нехватка) или в результате изменения стихотворного размера в концовке²³. Такая «теория неожиданности», проистекающая из категории ожидания и плодотворно повлиявшая на литературоведческие теории XX в.²⁴, все же не соответствует природе художественного феномена. Во-первых, с психологической точки зрения чувство неожиданности в большинстве случаев является однократной реакцией (однократным действием). Если одну и ту же неожиданность повторить несколько раз, то от «эффекта неожиданности» не останется и следа. Но пример Библии и многих других артефактов мировой культуры свидетельствует о том, что произведения искусства могут «удивлять» реципиентов в течение десятилетий, столетий и даже тысячелетий. Можно сделать вывод, что художественные произведения представляют собой «генераторы неожиданностей», которые не исчерпываются каким-то одним (однократным) познавательным актом.

Из сказанного следует, что категория ожидания не может быть исходной, когда речь идет об искусстве. Скорее следует думать, что реципиент «захвачен» («застигнут») художественным произведением. Правда, мы ждем, но не знаем чего. (В этом плане человеческое сознание можно определить как «ожидающее», как «чистую открытость»; но *чем* эта открытость будет заполнена, - этого никто не может предугадать, по крайней мере, когда речь идет об искусстве.) Таким образом, парадокс конца в аспекте его восприятия (то есть в

аспекте восприятия конца) можно определить как «застигнутость целым»: и тогда, когда нам все известно (дано), мы не знаем всего. Целое – больше, чем целое.

Все, что сказано, указывает и на другой, более широкий аспект рассматриваемого парадокса. На этом новом уровне проблему можно определить как соотношение сознания и целого, точнее, как (не)возможность (о)сознания целого. Сознание конца должно трансцендировать целое, но вне целого – по определению – нет ничего. Здесь, как видно, человеческий ум изнемогает; ему мерещится другой берег, но он его не видит. Теория остается незаконченной, умственно неудовлетворенной и поэтому беспокойной и требовательной. Поскольку теория не может удовлетвориться сама собой, она возвращается к форме, в форму (целое), и там достигает своего относительного успокоения – понимая себя как аспект целого. Механизм парадокса – это интеллектуальный вариант «вечного двигателя» (*perpetuum mobile*). Жизнь целого определяется невозможностью целого окончательно отождествиться с самим собой. Породив *сознание о себе и о своих границах*, целое вечно колеблется между парадоксальностью (всякое понятие тотальности включает и отрицание этой тотальности) и транспарадоксальности (тотальность существует, она получает форму и не распадается).

Но ответ на вопрос, поставленный в начале: как из общих, трансцендентальных закономерностей возникает единичное, своеобразное, неповторимое целое? – остается открытым. «Чудо единичного существования» будет ждать своего дальнейшего теоретического освещения.

Примечания

¹ *Josip Užarević*. Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofškoga fakulteta u Zagrebu, 1991. Текст дается в авторском сокращенном переводе с хорватского.

² Ср.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 99.

³ Ср.: Там же. С. 256.

⁴ Ср.: *Biti V.* Prema kompleksnijem razumijevanju odnosa jezika i književnosti // *Umjetnost riječi*. Br. 3. Zagreb, 1984. S. 274.

⁵ Ср.: *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 256.

⁶ *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. С. 182.

⁷ Ср.: *Успенский Б.А.* О семиотике иконы // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 284. Труды по знаковым системам V. Тарту, 1971. С. 201.

⁸ См.: *Холиевников В.Е.* Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. Л.: Изд-во Ленинградского гос. университета, 1985. С. 5 – 49.

⁹ *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии / Авторизованный пер. с нем. М.Л. Гурфинкель, под ред. и с вступ. статьей проф. В.М. Жирмунского «К вопросу о формальном методе». Пг.: Academia, 1923. С. 47 – 48.

¹⁰ Ср.: *Herrnstein Smith B.* Poetic Closure. A Study of How Poems End. Chicago: The University of Chicago Press, 1968; *Kravar Z.* Lirska pjesma // *Uvod u književnost. Teorija, metodologija* / A. Stamać i Z. Škreb (ur.). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983. S. 485 – 529.

¹¹ Ср.: *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. М.: Советский писатель. 1982. С. 181 – 182.

¹² Ср.: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 364.

¹³ Там же.

¹⁴ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 260.

¹⁵ Гаспаров М.Л. Строеие эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 308.

¹⁶ Jakobson R. Ogleđi iz poetike. Beograd: Nolit, 1978. S. 383.

¹⁷ Поспелов Н.С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 22.

¹⁸ Ušarević J. «Umjetnost riječi»: književnost i jezik // Umjetnost riječi. Br. 4. Zagreb, 1986. S. 289 – 321.

¹⁹ Бахтин М. М. К эстетике слова // Контекст 1973. М.: Наука, 1973. (С. 158 - 280.) С. 278

²⁰ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. С. 34.

²¹ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 337.

²² Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. I (Введение, теория стиха) // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 160: Труды по знаковым системам I. Тарту, 1964. С. 187.

²³ Холшевников В.Е. Указ. соч. С. 31 – 32.

²⁴ Через концепцию «остранения» русских формалистов она попала в теорию информации, структурализм, семиотику, теорию рецепции и др.

Финалы микросюжетов в романе Пушкина «Евгений Онегин»

В «Записях и выписках» М.Л. Гаспарова есть такой фрагмент: «Концовки горацевых од похожи на концовки русских песен – замирают и теряются в равновесии незаметности. Кто помнит до самого конца песню “По улице мостовой”? А от нее зависит смысл пушкинского “Зимнего вечера”»¹.

В разных вариантах песенного текста таких финалов два: в одном актуализируется бескорыстие, в другом – присутствие у ворот строгого батюшки, и заканчивается эта версия многозначным междометием «Ой!», которое оставляет финал открытым. Трудно сказать, знал ли сам Пушкин финал этой песни, и если знал, то какой из них, либо тот и другой. Так или иначе, нас в этом случае в первую очередь интересует замечание М.Л. Гаспарова о финалах, которые «замирают и теряются в равновесии незаметности». Такого рода финалы у Пушкина известны. Здесь можно говорить и о его незавершенных произведениях, и о раскачивании финала трагедии «Борис Годунов», о чем писал С.Г. Бочаров в статье «Возможные сюжеты Пушкина»², и, конечно, о финале романа «Евгений Онегин», в отношении которого Б. Гаспаров справедливо заметил, что «развязка пушкинского романа в стихах (вернее, основной его сюжетной канвы, заключенной в восьми главах) построена по принципу “анти-финала” <...> Роман завершается внезапно, неожиданно для читателя и даже, как будто, для самого автора»³. Известно, что Иван Киреевский первые шесть глав «Онегина» искренне считал лишь *началом* романа⁴. Естественно, что при таком восприятии финал восьмой главы не может ощущаться как финал произведения в целом, и объявляющие о нем XLIX - LI строфы вызывают вполне закономерный в этом случае читательский протест⁵. Однако в приведенной фразе Б.М. Гаспарова мы хотели бы обратить особое внимание на взятое в скобки уточнение: речь у него идет не о развязке романа вообще, о которой мы можем судить лишь гипотетически, и не о конечной границе *текста*, а только о сюжетной канве, *заключенной в восьми главах*. В свое время Ю.Н. Чумаков показал, что текст романа «Евгений Онегин», при всей его композиционной дробности, темпоральной разорванности, рокировочности, представляет собой явление цельное и по природе своей континуальное⁶. Иначе обстоит дело с сюжетом, который, по крайней мере, в постмифологическую и доавангардную эпоху, несомненно, дискретен, ибо его древовидная структура развивается за счет при- и прорастания отдельных микросюжетов. Их удаленность от стволовой сюжетной линии может быть разной, как и степень их самостоятельности в структуре целого.

Относительно романа «Евгений Онегин» был, видимо, абсолютно прав Е.С. Хаев, заметивший, что текстуальное *единство* пушкинского романа «вероятно <...> несюжетного порядка»⁷ и блестяще показавший фрагментарность романного сюжета, по крайней мере, с точки зрения разорванности сюжетных мотивировок.

Мы намерены взглянуть на сюжет романа «Евгений Онегин» с другой позиции и поговорить о пролегании в нем внутренних границ, отмечающих финалы сюжетных сцен, эпизодов, микросюжетов, то есть о том, что Ж. Женетт, со ссылкой на П. Фонтанье, называет фигурой «прерывистости»⁸.

При всей сложности вынесения эстетического приговора тому или иному произведению, мы легко и с полным основанием отваживаемся на такой шаг, когда видим, что автор произведения явно пребывает не в ладах с мерой, то есть не чувствует задаваемых природой текста границ. К внутрисюжетным границам это относится в максимальной степени, поскольку неотграниченность, а тем более неограниченность какого-либо микросюжета, может взорвать текст изнутри, изменив его природу. В сущности, каждый микросюжет – это, в потенциале, отдельный смежный сюжет, способный создать относительно автономную единицу и тем самым преобразовать текст в гипертекст, примером чего может служить трансформация текста чеховской «Чайки», предпринятая Борисом Акуниным. Однако усилием воображения можно представить себе подобную гипертекстовую структуру, которая возникнет, если какой-нибудь наделенный безудержной смелостью автор решит развернуть в многоплановый дискурс все микросюжеты романа «Евгений Онегин», которые у Пушкина отмечены внутренней динамичностью, но остановлены в развитии вербальным знаком границы в виде слов «наконец», «пора», «довольно» и им подобных⁹. Такого рода знаки последовательно вводит поэт, соблюдавший абсолютную меру, позволившую сохранить в качестве монотекстового сюжетный корпус романа, отличающегося беспрецедентной по тем временам широтой тематики. Употребление Пушкиным каждого из упомянутых слов чревато отдельным научным сюжетом, но мы рассмотрим только одну из фигур, указывающих на сюжетную прерывистость - ситуации, помеченные словом *наконец*.

Насколько нам известно, никто из исследователей творчества Пушкина не обращал внимания на его любовь к этому слову, обозначающему, как правило, некий ситуационный предел, границу события или цепочки событий. Между тем, значительное превышение средней частоты использования Пушкиным этого слова заметно невооруженным глазом. Однако дабы не погрешить против статистики, приведем несколько цифр. Согласно частотным словарям русского языка, среднестатистическая встречаемость этого слова в разного рода текстах составляет 0,035%. У Пушкина, к

примеру, в романе «Евгений Онегин», она *вдвое* выше – 0,07%. Чтобы соотнести эти данные с аналогичными у писателей XIX века, приведем только один очень показательный пример: во всем творчестве Л. Толстого мы обнаружили около 400 случаев употребления этого слова; у Пушкина, при несравнимо меньшем объеме написанного, – около 330.

Именно это слово, становясь своеобразной фигурой прерывистости, часто отмечает в произведениях Пушкина внутритекстовую границу того или иного микросюжета, то есть его завершение, исчерпанность. В романе «Евгений Онегин» мы обнаруживаем множество промежуточных финалов, маркированных именно таким способом.

Известно, что всякий микросюжет, как и сюжет в целом, устремлен к финалу, и слово «наконец» сигнализирует в таких случаях об интенсивном движении, достигшем некоего предела, либо вообще пресекающего это движение, либо требующего смены вектора:

Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец¹⁰.

И далее фигура отца героя Пушкина не интересует. Однако, как многократно отмечали исследователи, всякая граница двусторонняя – одна ее сторона указывает на завершение какого-то ряда, другая – на начало иного, смежного с первым. Слово *наконец*, в качестве знака границы не является исключением: оно, с одной стороны, фиксирует предел, к которому устремлены ожидания, ретроспективно актуализируя сам период ожиданий. В этом смысле все то же слово, обращая время вспять, прочерчивает ретроспективу, очень скупую, всего в трех стихах (но благодаря этому и динамично) прорисованную в приведенном четверостишии. Данный ракурс включает слово *наконец* в зону персонажа и тех, не обозначенных в тексте, но заведомо существовавших субъектов, которые наблюдали за развитием событий внутри ситуации и к которым принадлежит автор в модификации друга Онегина.

С другой стороны, в потоке повествования данное слово, отмечая некий *промежуточный* финал, точку сюжетного *перехода*, устремляет свой энергетический потенциал не назад, а вперед, к иному витку сюжета, который в событийной геометрии романа, как правило, меняет направленность движения. Этот *другой* виток в первой главе по времени развития действия оказывается параллелен только что описанному микросюжету, связанному с отцом Онегина, и, судя по завершающему двустишию VII

строфы («Отец понять его не мог // И земли отдавал в залог»), вписан в него. Замыкается данный микросюжет очередным словом *наконец* («И наконец увидел свет»), дважды использованным Пушкиным на небольшом – в две строфы – отрезке текста.

Следующий, по вербальному знаку границы смежный с описанным, но значительно превышающий его по объему сюжетный фрагмент отмечен связью с типологически значимой романной темой, выраженной формулой «наука страсти нежной». Сама по себе данная формула несомненно лежит в точке сюжетной бифуркации, но точка эта, актуализирующаяся в эстетической памяти читателей, выводится Пушкиным за пределы романа, ибо рассказанная в нем история к «науке страсти нежной» не имеет, по крайней мере, со стороны Онегина, никакого отношения вплоть до конечной, восьмой, главы, о чем писал Е.С. Хаев¹¹. С учетом этих особенностей сюжетного развития очередное слово *наконец*, появляющееся в XXXVII строфе первой главы:

Но разлюбил он наконец
И брань, и саблю, и свинец

- с совершенной очевидностью относится ко всей строфе, начинающейся так:

Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум (V, 26).

В этом ряду «и брань, и сабля, и свинец» - это, очевидно, атрибуты дуэлей, неизбежно возникавших при воплощении в жизнь «...науки страсти нежной, // Которую воспел Назон». Следовательно, слово *наконец*, стоящее в тексте после слова «разлюбил», вкуче с ним отмечает финал того обобщенно прорисованного фрагмента сюжета, который только и представлен в романе в связи с «наукой страсти нежной», и который именно здесь замыкается, но уже без всякой перспективы его дальнейшего развития.

Такого рода промежуточных финалов, ограничивающих развитие различных микросюжетов, в романе довольно много. Очевидны обозначенные тем же словом финалы, закрывающие вставные микросюжеты, связанные с ретроспективным описанием персонажей, вроде повествования о молодости и супружеской жизни Лариной, которая «...обновила наконец // На вате шлафор и чепец», или рассказа няни о своем замужестве («...и наконец // Благословил меня отец»). Примерно так же обстоит дело и с другим микросюжетом, героем которого является отец Татьяны:

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба... (V, 52)

В данном случае именно интересующее нас слово устанавливает, в дополнение к оценочно-характерологической, *текстуальную* переключку повествования о двух жизненных финалах – «реальном», связанном с отцом Татьяны, и гипотетическом, относящемся к одному из возможных вариантов жизни Ленского, не погибни он на дуэли:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей (V, 135 - 136).

Мы сознательно целиком приводим XXXVIII.XXXIX строфу шестой главы, чтобы с большей очевидностью показать действие принципа дополнительности, поддержанного, кроме прочего, повтором слова *наконец* как сильного вербального знака: в повествовании о Ленском Пушкин детализирует то, что было опущено в повествовании об отце Татьяны, снимая таким образом присутствовавший во второй главе идиллический ореол.

И это не единственный случай зеркальности ситуаций, помеченных в романе словом *наконец*. Иную, но тоже зеркальную переключку, близкую к кинематографической по природе взаимоотражающихся ситуаций, мы обнаруживаем в описании дуэли героев. Первое из двух слов *наконец*, связанных с Ленским и Онегиным, появляется в этом случае в XXIII строфе шестой главы:

И наконец перед зарею,
Склонясь усталой головою,

На модном слове *идеал*
Тихонько Ленский задремал;
Но только сонным обаяньем
Он позабылся, уж сосед
В безмолвный входит кабинет
И будит Ленского воззванием:
«Пора вставать: седьмой уж час.
Онегин верно ждет уж нас» (V, 128).

В следующей, XXIV, строфе то же слово указывает на оборотность действия, связанного на сей раз с Онегиным:

Уж солнце катится высоко,
Уж перелетная метель
Блестит и вьется; но постель
Еще Евгений не покинул,
Еще над ним летает сон.
Вот наконец проснулся он
И полы завеса раздвинул;
Глядит – и видит, что пора
Давно уж ехать со двора (V, 129).

Функцию, в определенной степени аналогичную слову *наконец*, выполняет в этих строфах и слово *пора*, отмечающее одну и ту же точку, относительно оговоренного времени дуэли – «седьмой уж час»¹², с той, однако, разницей, что первое из этих слов обозначает начало действия для одного героя («Ленский задремал») и конец – для другого («проснулся он»), а второе отмеряет предел сна для обоих, указывая одновременно на новый виток событий¹³.

Иногда слово *наконец* не только обозначает финал микросюжета, но и вводит в роман не прорисованный микросюжет. Так, в XXIII строфе пятой главы, где говорится о том, как появился у Татьяны Мартын Задека, возникает, кажется, никем в интересующем нас ракурсе не рассматривавшийся, эпизод с покупкой книг:

Сие глубокое творенье
Завез кочующий купец
Однажды к ним в уединенье
И для Татьяны наконец
Его с разрозненной *Мальвиной*
Он уступил за три с полтиной,

В придачу взяв еще за них
Собрание басен площадных,
Граматику, две Петриады
Да Мармонтеля третий том (V, 109).

Слово *наконец* отмечает здесь завершение не описанного в романе книжного торга, который, судя по сильному знаку финала, был напряженным и продолжительным.

Как метатекстовый маркер финала то же слово входит в «замысел» «романа о романе», указывая на не реализованный Пушкиным классический романский сюжет и финал.

Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я поведу их под венец... (V, 61)

Этот полуиронический абрис *прозаического* романа дивергентно соотносится с финалом романа *поэтического*, где XLIX - LI строфы восьмой главы – фактически представляют собой эквивалент все того же пушкинского *наконец*, только с заменой этого слова его функционально-смысловым эквивалентом – словом *довольно*, также выступающим в качестве знака-ограничителя:

За ним
Довольно мы путем одним
Бродили по свету... (V, 190)

Слово *довольно* вводит здесь именно то представление о мере сюжетной *развертки*, которое указывает на хорошо ощущавшуюся Пушкиным, но, как оказалось, не ощущавшуюся его читателями-современниками границу, которая «теряется в *равновесии незаметности*».

В качестве *post scriptum* следует заметить, что описанные функции слова *наконец* в качестве маркера промежуточных финалов можно часто встретить в пушкинских поэмах и драматургии, но они не характерны для прозы Пушкина. Думается, связано это с разной степенью акцентуации данного слова в поэзии и в прозе. В речевой стихии прозы оно

интонационно теряется, сглаживается и, следовательно, не воспринимается как сколько-нибудь отчетливый знак конца/начала. В поэтическом тексте Пушкин, как правило, помещает слово *наконец* на границе межстиховых интервалов, благодаря чему оно приобретает определенную степень выделенности и оказывается способным выполнять функцию знака, отмечающего границу микросюжета, а порой и сюжета вообще.

Примечания

¹ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 371.

² Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999.

³ Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина. СПб.: Академический проект, 1999. С. 271.

⁴ Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина // Московский вестник. 1828. Ч. VIII. № 6. С. 171 - 203. Правда, и сам Пушкин на определенном этапе работы над романом полагал, что начальные шесть глав составят только его первую часть. В отдельном издании шестой главы (1828) после нее значилось: «Конец первой части». Тем не менее, чутье критика, хорошо знакомого с пушкинской манерой письма, могло бы подсказать Киреевскому иные возможности развития и завершения романного сюжета.

⁵ В связи с этим уместно напомнить очень важное замечание Ю.М. Лотмана о том, что «текст пушкинского романа, сознательно лишенный автором признаков жанровой конструкции, воспринимается читателем на фоне этой конструкции» (Лотман Ю.М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 96). В этой сложной рецептивной ситуации отношение к роману, по крайней мере, при первом знакомстве с ним, полностью определяется силой жанровых стереотипов, присутствующих в сознании читателя.

⁶ Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск: Изд-во НГПИ, 1983.

⁷ Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 42.

⁸ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 212.

⁹ Такой крайне нежелательный случай представляется, однако, теоретически вполне возможным потому, что «Евгений Онегин», по точному замечанию Ю.М. Лотмана, принадлежит к произведениям того типа, композиция которых строится «по принципу присоединения все новых и новых эпизодов» (Лотман Ю.М. Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина». С. 62).

¹⁰ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Наука, 1964. Т. V. С. 10. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы приводятся в круглых скобках.

¹¹ Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина». С. 43.

¹² Благодарю Н.А. Ермакову, обратившую внимание автора статьи на слово «пора». Ю.М. Лотман в комментарии к роману «Евгений Онегин» высказывает предположение, что Онегин, безмятежно проспав назначенный срок, с большим опозданием прибыл на место дуэли, где его давно уже ждали Ленский и Зарецкий (Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. С. 679). Только таким образом и можно объяснить стих 4-й XXIV строфы – «Уж солнце катится высоко», поскольку 14 января (согласно романному календарю Ю.М. Лотмана), в темное время года, такое решительно невозможно *в седьмом часу*, когда противники должны были выехать из дома. Именно поэтому применительно к Ленскому слово *пора* означает момент настоящего, а в случае с Онегиным – прошлого («...пора // Давно уж...»).

¹³ В пятой главе романа слово *наконец*, на сей раз не повторяясь в рассредоточенных в пространстве текста эпизодах, отмечает строфу, где звучит очередное эхо сна Татьяны (первое, предваряющее сон, возникает в ХLI строфе третьей главы – «Блестя в зорами, Евгений // Стоит подобно грозной тени»), обретающее выражение в немотивированно резком жесте, напряженной интонации и дробном ритме – «Вдруг двери настезь. Ленский входит // И с ним Онегин» (ср. со строфой XIX пятой главы). Кроме того, это же слово вводит проекцию *финальной* сцены сна, связанной с гибелью Ленского, поскольку в следующих строфах – XXX, XXXI и далее – содержится мотивация, а затем своего рода обоснование вызова на дуэль. К числу таких проекций принадлежит и эпизод, где Татьяна, пусть ненадолго, становится объектом всеобщего внимания: «Конечно, не один Евгений // Смятенье Тани видеть мог». В.В. Набоков совершенно справедливо усматривает сопряжение данной сцены со сном Татьяны, отмечая присутствие в ней одного из тех «ласточкиных хвостов», которые рассыпаны по всему роману. «Сказочные упыри и химерические чудовища из сна Татьяны, - пишет он, - это те же гости из дневной жизни, которые придут к ней на именины <...>» (Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство; СПб.: Набоковский фонд, 1998. С. 407). В наши дни эта мысль стала почти хрестоматийной, но мы приводим ее, чтобы показать не случайность появления слова *наконец* в XXIX строфе пятой главы. И в этой строфе, и в сне Татьяны данный эпизод следует за распахиванием двери и появлением Онегина перед взволнованной героиней, и

слово *наконец*, усиливающее как ожидание, так и внезапность появления героя, кроме отсылки к финалу сна, указывает в пятой главе на завершение предыдущего описания и начало нового событийного витка.

С.А. Ромащенко

**Некоторые аспекты проблемы вариативности финала
(Н.А. Некрасов «Мороз, Красный нос»)**

Поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» в своем первоначальном варианте имела совсем иной финал. Приведем его полностью.

Эпилог

Задумав правдивую повесть
Без всяких эффектных затей,
Я взять не решаюсь на совесть
Погибель крестьянки моей.

Она не погибла. Лукавый
Хотел погубить, да не мог.
Служивший семейству со славой
Савраска и тут ей помог:

Покамест тот сон чудотворный
Над бедной вдовицей витал,
Савраску Морозко проворный
За длинные уши щипал,

С соседнего дерева бросил
Горсть инею в очи коню
И хвост уж ему приморозил
К какому-то старому пню.

Савраска стоял терпеливо;
Лишь вздрагивал сильно порой
Да яму копал молчаливо
Ногами, то той, то другой.

Но стало стоять ему скучно.
Савраска ушами тряхнул
И трижды раскатисто, звучно
Заржал – и дровнишки рванул!

Коснулось знакомое ржанье
До слуха крестьянки моей,
И быстро проснулось сознание,
Глядит: ни коня, ни дровней.

«Прррруу! ...дура!». Испуг чрезвычайный
Проворство ногам воротил,
Бежит по дороге случайной,
Что конь, убежав, проложил.

Настигла – дрова подобрала
(Порядком нагрелась меж тем)
И скоро детей увидала,
И печь затопила, - и всем

Сварила похлебки и каши,
Всю выскребла избу свою,
Искала в головке у Маши
И пела ей: «баю-баю!»

И тайной навеки осталось,
Что делала в роще она.
Лишь Дарьюшка после боялась
В лесу оставаться одна,

Да долго румянец багровый
Вдове позабыть не давал,
Как жарко Морозко суровый
Ее под сосной целовал...¹

Особая роль финала, где героиня Дарья замерзает в лесу, погружаясь в заколдованный сон, становится очевидной, помимо всего прочего, при рассмотрении ее творческой истории. Ф.И. Евнин² определяет время работы над окончательным вариантом поэмы августом 1863 – январем 1864 года, тогда как 18 февраля 1864 года на вечере литературного фонда она была прочитана самим поэтом публично как законченное произведение. Второй вариант, названный «Смерть крестьянина» и датированный 21 августа 1863 года, был подвергнут существенным изменениям, немаловажными из которых являются смена названия и отказ от эпилога.

По поводу эпилога литературоведы сходятся во мнении. Так, Т.С. Колосова отмечает, что «Некрасов в беловом автографе зачеркивает эпилог, содержащий относительно

благополучную развязку, в значительной степени ослабляющую трагическое звучание произведения»³. Ф.И. Евнин продолжает линию: «...устранив благополучно-прозаический эпилог и завершив повествование гибелью Дарьи, Некрасов повысил самый жанр своего творения: из бытовой драмы оно стало высокой трагедией»⁴. В.Е. Евгеньев-Максимов тоже отвергает возможность оставить счастливую развязку, которая, по его мнению, содержится уже в белой, но не в черновой рукописи: «Ясней ясного, что если бы Некрасов закончил свою поэму благополучной развязкой (ржание Савраски пробудило Дарью от оцепенения, навеянного чарами Мороза), то это бы ослабило трагический колорит всего произведения»⁵. Ключевое слово «ослабить» в сочетании с «высотой» становится общим местом. Непосредственно по поводу финала Л.Ю. Ильина утверждает, что «открытый финал поэмы тоже позволяет вывести временное течение событий за границы произведения»⁶. Вопрос о границах понимания, таким образом, сводится к выходу за пределы фабулы, то есть, «высота» соотносится с «широтой».

В глубокой работе В.А. Сапогова фиксируется не просто «высота трагедии», но ставится под сомнение сам факт смерти: «Сон Дарьи, несмотря на его точность и реалистичность (а может быть, как раз благодаря этому) оказывается в поэме идеалом и высшей формой творческой жизни»⁷, «замечательно, что Некрасов нигде не говорит, что Дарья умерла. Поэт оставляет свою героиню во сне, то есть, согласно фольклорной и литературной традиции, в состоянии “пограничном”, когда смерть еще не вполне разлучила человека с жизнью»⁸. Сила впечатления здесь напрямую связывается с неопределенностью и неизбежностью конца жизненного пути героини.

Красота и трагизм «несчастливой» развязки во многом предопределили судьбу некрасовского творения, которое он сам во время своего публичного чтения оценил достаточно скромно, но вместе с тем неоднозначно. Утверждая, что «новое произведение не имеет никакой тенденции»⁹, поэт, думается, не просто полемизировал с теми критиками, которые под «тенденцией» подразумевали сгущение красок при изображении народного быта, например, с точкой зрения В. Зайцева, высказанной в его известной статье в «Русском слове»¹⁰. Безусловно, у современных исследователей открываются новые возможности для истолкования «вариативного» оригинала поэмы в семиоэстетическом и дискурсивном аспектах. Вопрос о «тенденции» и интенции автора не может быть решен, исходя лишь из интерпретативных посылов, предложенных самим автором.

Авторы сборника Уральского университета «Архетипические структуры художественного сознания» предлагают для решения вопроса о соотношении «тенденции» и глубины поэтического бессознательного такой подход, который, по существу, оставляет в стороне вопрос о соотношении поэтики и риторики. Статья В. Короны, помимо прочих

спорных вопросов, содержит неомифологическую интерпретацию финала поэмы в окончательном варианте, при этом автор не упоминает о вариативном эпилоге по отношению к судьбе Дарьи: «Похоронив мужа, она отправляется в лес за дровами, и там, в реальном плане, обессиленная, замерзает, а в символическом в тот же короткий зимний день, еще до захода солнца выходит замуж за Мороза»¹¹.

Заметим, однако, что в опубликованном отдельно «Эпилоге» содержится указание на иные ориентиры:

Задумав правдивую повесть
Без всяких эффектных затей,
Я взять не решаюсь на совесть
Погибель крестьянки моей.

На уровне повествовательной инстанции «правдивая повесть» связывается с возможностью выбора между обещаниями «седого чародея», которого вернувшаяся из леса героиня пытается забыть, и идиллической картиной воссоединения с семьей:

Искала в головке у Маши
И пела ей: «баю-баю».

В сюжетном плане осуществляется целый ряд подмен: всесильность «лукавого» ограничивается необъяснимым «хотел, но не мог», зачарованное стояние прерывается бегом, символический сон матери сводится к убаюкиванию дочери, царству Мороза предпочитается «своя изба». Отмеченное же соотношение реального и символического планов предстает в прямо противоположном ракурсе: именно с «правдивостью» связывается пробуждение, а «эффектные затей» - с «погибелью крестьянки». В этом стоит разобраться.

Композиционное единство эпилога, безусловно, поддерживается ритмико-интонационной и лексико-семантической цельностью повествовательного «голоса»: медитативность первой строфы делает ее своеобразным «зачином» и усиливает повествовательность последующих 13-ти четверостиший. Тесно спаянные друг с другом, они не были разбиты на главки в отличие от окончательного финала, условно включающего в себя две последние главки и соответственно 7 четверостиший. Композиционные различия налицо, однако, сходство двух четверостиший из разных вариантов представляется несомненным. Сравним:

Какой бы ценой ни досталось

Забвенье крестьянке моей,
Что нужды? Она улыбалась,
Жалеть мы не будем о ней.

Исключенный эпилог:

Задумав правдивую повесть
Без всяких эффектных затей,
Я взять не решаюсь на совесть
Погибель крестьянки моей.

Четверостишие является начальным в предпоследней, XXXV главке. Помимо местоимения «моей» был вариант «мы», в эпилоге использовалась форма первого лица.

В последний раз «я» упоминается там, где речь идет о «душе», которая «улетает за песней»:

О чем она – бог ее знает!
Я слов уловить не умел...

Позиция лирического субъекта выражена совершенно определенно: она вненаходима и одновременно обладает особой значимостью для субъекта.

Но сердце она утоляет,
В ней дольного счастья предел.

Помимо реминесценций, связанных с пушкинским «желанным пределом души», подчеркивается одновременно внешний ракурс («улыбка довольства и счастья») и особого рода «глубина» - дважды в пределах небольшой главки. Наречия «глубоко» и «сладко» связаны одновременно и с дыханием (жизнью), и с покоем (смертью), а дважды повторенное «нам» рифмуется с «улыбкой довольства и счастья», которая, однако, не исключает «смертных» коннотаций. Тот факт, что героиня не может покинуть лес, «влекущий неведомой тайной, глубоко-бесстрастный», напрямую связывается со смертью души в ее «человеческом» воплощении:

Ни звука! Душа умирает
Для скорби и страсти. Стоишь
И чувствуешь, как покоряет

Почти в каждом четверостишии повтор, который может быть назван тавтологическим. Уже упомянутые повторы «глубже и «слаще», «умирает» - «мертвая тишь», анафорический повтор «ни звука!», «холод зимних небес» и «синий свод неба», «глубоко-бесстрастный». Особенно заметно сгущение в двух последних строфах повторов звуко сочетания «ст»: досталось, крестьянке, бестрепетно **стоя**, усталая, **страсти**, **стоишь**, **бесстрастный**, **стояла** и **стыла**. Перед нами явный пример актуализации фонетического уровня и одновременного усиления семантики конца, остановки, застывания. Финал поэмы, отмеченный таким образом, не может не произвести особого впечатления, описанного как «высота трагического» и сила эмоционального воздействия. Значимость указанных повторов подтверждается не только их умноженностью, но и выделенностью: прозрачная семантика маркированных звуковым повтором слов (прелестней, счастья, участия, довольство, досталось, бестрепетно) составляет вполне определенный, идиллический тезаурус, столь важный для определения общей эстетической модальности поэмы. Однако тот же значимый для аллитерационной субструктуры повтор звукокомплекса «ст» объединяет с указанным набором и знаки иного порядка. Соединенная сочинительной связью пара слов **стояла** и **стыла** – явное тому подтверждение. Последнее четверостишие сопрягает две тенденции – движение (белка) и «невольный и страшный покой». Приведенная цитата из XXIX главы подчеркивает несоответствие финала с заколдованным сном и трагизма изображенных в ней обстоятельств жизни героев. Однако становится понятно, что имел в виду повествователь под «эффектными затеями», комментируя альтернативный «правдивому» эпилогу вариант финала: реальные обстоятельства замерзания героини, делавшей «привычное дело» и обладавшей силой и мощью русской амазонки, не проясняются и прояснены быть не могут. Возникает альтернатива в определении критериев выбора: в каком из двух вариантов работает критерий «правдивости» и почему он не корректируется другим, более значимым – эстетическим совершенством?

Эстетическая ценность отброшенного Некрасовым эпилога, тем не менее, не подвергалась сомнению в работах ведущих некрасоведов, начиная с В.И. Евгеньева-Максимова. Исследователь, делая важное указание о функции финала («Последние две главы говорят не столько о смерти Дарьи, сколько представляют собой лирическое отступление, завершающее поэму»)¹², отмечает, что «текст этой развязки настолько хорош, что, во всяком случае, не дисгармонирует со всей поэмой»¹³. Опираясь лишь на эстетический опыт и критерий вкуса, современный читатель остается в недоумении по поводу возможности сравнения двух вариантов, а «счастливая» развязка, хоть и отвечает глубинным потребностям

в гармонии с миропорядком, ощущается как профанирующая и разрушающая эстетическую целостность поэмы вопреки утверждению, приведенному выше. Возникает ощущение интерпретативного «тупика», смыслового напряжения, которое свидетельствует о возможности расширения поля интерпретации.

Поиск эстетически направленных соответствий двух реально существующих финалов поэмы «Мороз, Красный нос» возможен в другом аспекте современного литературоведческого анализа – неориторическом. В отмеченном нами случае текст как единое высказывание существует в двух дискурсивных измерениях.

Так, «Эпилог» в плане риторической модальности соотносится с императивной картиной мира, где восстановленный возвращением героини миропорядок обнаруживает свою истинность, несмотря на «случайность». Если учесть тот факт, что ржание Савраски прерывает не только внешнее течение сюжета (оцепенение), но и воображаемый диалог с Морозкой, притворившимся Проклом, то звучное ржание коня-спасителя манифестирует торжество жизни над смертью. Заметим, что в предшествующей «Эпилогу» главке «улыбка довольства и счастья» на лице замерзающей Дарьи (XXXIV) не нарушается «случайным шорохом» бегущей по вершинам белки. Актуальная в данном случае модальность убеждения предполагает возможность единственно верного пути, ориентированного на истину в последней инстанции. Именно вопрос о долге перед покинутыми детьми и необходимость очистить избу от присутствия смерти дает обоснование спасительному бегу по «дороге случайной» вслед за убежавшим конем. Немыслимое в реальности сюжета возвращение приобретает черты «правдивой повести». Опираясь на эмблематическую дискурсивность («картины народной жизни»), повествователь использует риторическую фигуру самоограничения авторской инициативы («Я взять не решаюсь на совесть // Погибель крестьянки моей»). Помимо всего прочего, загадочное поведение героини в эпизоде появления Мороза на сосне, к которой Дарья подходит, «машинально» взяв топор, не связывается в свете «благополучного» эпилога метафизическими обстоятельствами «женской судьбы», предписывающей «до гроба рабу покоряться».

Соответственно дискурсивности возникает рецептивная установка: читатель, подготовленный в первой части поэмы рассуждениями о «типе величавой славянки», соотносит временную слабость героини, бегущей вслед за конем и тем самым спасенной от «заколдованного» сна, с вполне понятными из контекста обстоятельствами социальной жизни, в которых героиня возвращается из волшебного небытия к «обязанностям своего функционирования в мире»¹⁴.

Окончательный вариант финала обладает всеми признаками иконической дискурсивности и в первую очередь - установкой автора на самовыражение, усиленное

ритмической и интонационной напряженностью, богатством контекстуальных значений, коннотативной многоплановостью. Провокативность в качестве коммуникативной стратегии связывается потрясенным читателем с непредсказуемостью разрешения ситуации противоборства героини с неожиданно возникшим внутренним импульсом: «Да вдруг призадумалась, стоя, // Топор машинально взяла // И тихо, прерывисто воя, // К высокой сосне подошла». Три последние главки поэмы – замерзание героини с улыбкой «довольства и счастья» - целиком отданы лирической медитации. Именно в конце «картины народной жизни» разворачиваются в иную по своей модальности картину мира. Ее случайность маркируется даже отсутствием законной власти Автора, переадресованной сверхличному началу («О чем она – Бог ее знает!»). При этом самодостаточность состояния героини, его пограничность («заколдованный сон»), не исключает использования форм второго лица, употребленных в значении первого (стоишь, чувствуешь, видишь). Неожиданная смена настоящего времени глаголов на границе между предпоследним и последним четверостишиями связана с появлением белки, которая, во-первых, дублирует идущего по ветвям Морозку, бросающего в «Эпилоге» «горсть инея в очи коню», во-вторых, маркирует на глубинном уровне невозможность чудесного возвращения из царства грез.

Наличие двух вариантов финала, при условии, что первый не был уничтожен и существовал параллельно основному, позволяет в данном случае говорить не о доведении собственного текста до предела эстетического совершенства. Уподобление истязаемой крестьянки Музе (см. стихотворение «Вчерашний день часу в шестом»), ставшее важным местом в метаязыке авторской рефлексии, получает в первоначальном варианте позитивное сюжетное развитие. Чудесное спасение героини приобретает обстоятельную реалистическую мотивировку, мифологический персонаж переводится в метафорический статус (багровый румянец, напоминающий о страстных поцелуях Мороза, сворачивает весь сквозной метафорический сюжет в точку соединения злой судьбы и социальной несправедливости). Сам же повествователь, отказавшийся в первой строфе «Эпилога» «взять на совесть» погибель крестьянки «своей», здесь же ограничивает свои полномочия, уподобив власть творящего другой, вполне определенно обозначенной («<...>Лукавый // Хотел погубить, да не мог»). Крестьянка Дарья не сама осуществляет свой выбор («Савраска и тут ей помог»), а преобразование осуществляется только в пределах «своего» пространства («всю выскребла избу свою»).

Окончательный предложенный читателям вариант финала становится в плане дискурсии непосредственным выражением беспрецедентной картины мира, соотносимой с «индивидуально самодостаточным сознанием»¹⁵. Некрасов-поэт в рамках традиционной для себя тематики («страдания народа») не просто позволяет себе своеобразный эксперимент, в

котором вариативность финала не снимается окончательным выбором. Снимая событийную напряженность, останавливая внимание читателя на панораме зимнего леса и опуская роковой момент, повествователь разворачивает медитацию, которая принимает вид сказочного фабульного повествования и описания заколдованного сна. В нем героиня копает картофель, подает мужу квас, ласкает сына и на просьбу мужа - «Еще вот такого пострела // Рожай мне, хозяйка, к весне!» - отвечает шутливым отказом. Замечание в скобках («А знала, под сердцем уж билось // Дитя <...>») принадлежит повествователю, обладающему неограниченной властью над дискурсом героини и знающему то, что скрыто от мужа. Эта повествовательная часть содержит ряд повторов, маркирующих процесс текстопорождения: трижды упоминаются снопы, которые в последнем кадре видения героини окружают лица детей, отказ Дарьи поделиться с мужем своим «внутренним человеком», узнавание звуков песни, «которую слышим во сне». Вариативность и преемственность таких самоповторов приоткрывает ту область непредсказуемых личностных смыслов, в которой позаимствованный у К.К. Случевского «заколдованный сон» может стать **своим**.

Несмотря на благосклонность критиков и «народного мнения» по отношению к своему творению, Некрасов не случайно во время чтения вслух провоцирует и одномерное (в эмблематической однозначности), и непредсказуемо-вариативное (в стратегии конвергентного понимания) прочтение окончательного варианта поэмы. Первоначальный вариант одновременно нормативен («правдивая повесть») и уязвим с позиции «высоты» и «трагизма», что, по мнению большинства интерпретаторов, служит эквивалентом художественного совершенства в споре о «подлинной народности». Окончательный же вариант до такой степени исповедален и авторефлексивен, эстетически ориентирован и иконически отмечен субъективностью воли художника, что сам «конкретный автор»¹⁶, создавший о себе определенное мнение и на протяжении всей своей сознательной жизни переживавший, по словам критика Андреевского, «роман с народом»¹⁷, не мог не нарушить заповедную границу между миром и текстом, создав прецедент вариативности и выступив при чтении как комментатор своей поэмы. На уровне инстанции «абстрактного» авторства он оставляет героиню в объектном ракурсе стоящей под сосной и освободившейся от дьявольского наваждения (Мороз заменяется реальной белкой), однако упоминание о «лукавом» в эпилоге тоже не случайно. Источник метафизического зла не сводится к сказочному Морозке, соотносимому с языческим повелителем зимней стихии. Развернув поэтический образ мира живых, Некрасов оставляет героиню как знак соотнесенности с миром метафизических смыслов, а позицию повествователя и его ограниченную волю («хотел погубить, но не мог») уподобляет наваждению, которое исчезнет, лишь границы текста окажутся завершенными. Существование же двух текстуально закрепленных вариантов и смысловое напряжение

между ними допускает возможность избежать символической «смерти автора»¹⁸ и приблизиться к идеалу «цельной жизни», о котором особенно пронзительно писал в последние годы своей жизни В. Соловьев. Его рассуждения о «злой природной жизни», которая лишь прикрывается природной красотой и самозвано претендует на роль осуществления всеединства, по-особому приоткрывают стремление «народного заступника» воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и на самом деле - «одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»¹⁹.

Примечания

¹ Здесь и далее цит. по: Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 4. С. 335 – 337.

² Евнин Ф.И. О поэме «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. Вып. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 59 - 85.

³ Колосова Т.С. Традиции народной сказки в поэме Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» // Некрасовский сборник. Вып. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 206.

⁴ Евнин Ф.И. Указ.соч. С. 62.

⁵ Евгеньев-Максимов В.Е. Жизнь и деятельность Н.А. Некрасова. М.: Просвещение, 1952. С. 62.

⁶ Ильина Л.Ю. Поэма Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Система образов-персонажей в структуре художественного пространства и времени // XXXI Герценовские чтения. Проблемы художественного метода и жанра. Сборник научных трудов. Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1978. С. 32.

⁷ Сапогов В.А. Анализ художественного произведения (поэма «Мороз, Красный нос»). Ярославль: Изд-во Костромского гос. пед. ин-та имени Н.А. Некрасова, 1980. С. 19.

⁸ Там же.

⁹ Цит. по: Алексеева О.Б. Комментарии к поэме «Мороз, Красный нос» // Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем.: В 15 т. Т. 4. С. 557.

¹⁰ Там же. С. 561.

¹¹ Корона В.В. Мороз, Красный нос и его жена Дарья // Архитепические структуры сознания. Сборник статей. Второй выпуск. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун.-та, 2001. С. 42.

¹² Евгеньев-Максимов В.Е. Указ.соч. С. 62.

¹³ Там же.

¹⁴ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Издательский центр «Академия», 2006. С. 268.

¹⁵ Указ.соч. С. 279.

¹⁶ Категории «автор» и «повествователь» в рамках данного исследования используются в связи с различными аспектами анализа и в рамках поставленной проблемы. Так, понятие «автор» (абстрактный) в отличие от реально-биографической фигуры писателя («конкретный автор») понимаются нами в бахтинском смысле: «...автор не как образ, а как функция» (Цит. по: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 291). Применительно к лиро-эпическому произведению (поэме) вполне возможным представляется употребление термина «повествователь» в качестве инстанции авторского сознания, обеспечивающей «дискурсивную артикуляцию» (Тюпа В.И. Указ.соч. С. 301).

¹⁷ «В течение многих лет на глазах целой России разворачивался этот роман Некрасова с народом. Поэзия была уже не только в том, что он писал, но в самой его роли, в этой неразделенной, болезненной любви Некрасова к народу». Цит. по: Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Л.: Художественная литература, 1986. С. 360.

¹⁸ Р. Барт в статье «Смерть автора» противопоставляет Автора в сакральном смысле «современному скриптору»: он даже употребляет выражение «верить в Автора». Отсюда закономерен вывод: «...если о чем-либо рассказывается ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность (здесь и далее курсив наш. – С. Р.), то есть, в конечном счете вне какой-либо функции, кроме символической деятельности как таковой, – то голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть, и здесь-то начинается письмо». (Барт Р. Смерть автора / Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 384.) В случае с Некрасовым мы наблюдаем соотношение двух противоположных тенденций – обособление инстанции письма и сюжетно мотивированную подмену смерти автора – заколдованным сном героини.

¹⁹ Вопрос о влиянии философии Владимира Соловьева на творчество поэта Некрасова в хронологическом аспекте поставлен быть не может, но несомненным является факт воздействия последнего на

творчество русских символистов. Так, В. Пайков утверждает: «...некрасовская интонация и сопутствующие ей, воплощающие ее ритмические структуры – независимо от отношения наследников к гражданским декларациям поэта – оказались на долгие годы универсальным средством в русской поэзии личностно-трагического переживания бытия». См.: *Пайков Н.Н.* О восприятии Некрасова русскими символистами // Некрасовский сборник. XI – XII. СПб.: Наука, 1998. С. 129. Именно в этом плане мы можем говорить о теургичности искусства, эстетически обоснованной практикой художников-символистов, во многом опирающихся на идеи Соловьева. Для нас важным является момент рассуждения философа о борьбе между злой природой и абсолютной красотой, решающую роль в которой должен сыграть человек – художник, субъект созидания, претворяющий в жизнь красоту. См.: *Соловьев В.С.* Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911- 1913. С. 91. См. также: *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун.-та, 1991.

Открытый финал лирической трилогии А. Блока

Трехтомное собрание стихотворений Блока, впервые вышедшее в свет в 1911 - 1912 годах, явилось закономерной реализацией самосознания художника, воспринимавшего свой лирический мир как органическое целое в его становлении и связи с мировой жизнью. Уже предшествовавшие трехтомнику отдельные поэтические сборники Блок стремился представить читателю как единую цепь, связанную «неумолимой логикой»¹. Движение к масштабному замыслу трилогии нашло отражение и в прозе поэта. Так, в статье «Душа писателя» (1909) развитие писателя уподобляется органическому росту многолетнего растения («подземный рост души»), и в качестве критерия того, «что данный писатель не есть величина случайная и временная», выдвигается «чувство пути» или «знание *своего* ритма», являющегося эхом «мирового оркестра», «отзвуком души народной»². Отсюда следует, что подлинный художник «больше самого себя», и выявление ритмических тактов собственного развития окажется откровением того, что происходит в мистических глубинах «всеобщей души».

«Свой ритм» был осознан Блоком в форме триады. Этот принцип, положенный в основу собрания стихотворений как единой книги, не являлся чем-то совершенно новым в творчестве поэта. Он был использован уже в первом сборнике «Стихи о Прекрасной Даме» (1905), разделенном на три раздела («Неподвижность», «Перекрестки», «Ущерб»), а этот сборник, как известно, Блок считал предсказанием всего своего дальнейшего пути³.

Структура трехтомника не могла не удивлять своей четкой рациональной выстроенностью: «мистическое чувство», разделенное на книги, главы, параграфы и отделы, – как язвительно заметил один из корреспондентов В. Брюсова⁴. Автору этого письма не пришлось в голову вспомнить Данте, выстроившего из мистических откровений еще более основательное рациональное здание. Но строго организованный трехактный ритм «подземного роста души» лирического героя Блока заставляет вспомнить не только о модели пути Данте, но также о гегелевской триаде развития, терминами которой оперирует сам поэт в программной статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), определяя первые два этапа своего «пути» как «тезу» и «антитезу».

Трехчленность поэтического сюжета поневоле провоцировала у исследователей мысль о завершении трилогии в духе гегелевской триады – «синтезом», конечным итогом развития. Таким итогом или конечной целью «пути» поэта, как правило, считали приобщение к «родине», «России»⁵. Эта новая в поэзии зрелого Блока лирическая

величина расценивалась как следствие перехода от мистических абстракций к историческому мирозерцанию и вместе с тем - как итог формирования лирического героя трилогии «в личность, характерную для всей эпохи рубежа веков»⁶.

По мнению З.Г. Минц, финалом трилогии, «осознанным завершением предшествующего творчества» стал весь третий том, здесь получил воплощение новообретенный идеал поэта – сквозной образ «Новой жизни», синтезирующий «возвращенный рай» Первой любви с мучительным опытом «страшного мира»⁷. Однако этому итоговому идеалу, как заметила сама исследовательница, полностью противоречит заключительный раздел «О чем поет ветер», который «резким “кольцом” возвращается к теме “страшного мира” и безнадежности пути»⁸. Разрешается это противоречие у З.Г. Минц формальным выводом о сложности облика блоковского мира, о непрямолинейном его движении к «новому веку».

Заметим, что с концепцией «итога», спровоцированной принципом триады, вступает в противоречие именно действительный финал (сюжетная концовка) трилогии. Точнее сказать, финалы, поскольку трилогия Блока существует в трех вариантах (и даже больше, если иметь в виду «Изборник», свернутый вариант трехтомника, сформированный Блоком в 1918 году, параллельно с третьим изданием трилогии).

В первом издании (1911 - 1912) последним разделом трилогии является раздел «Родина», а последним стихотворением – «Благословляю все, что было...», озаглавленное как «Заключение». Для этой цели оно, очевидно, и было переработано в январе 1912 года с более раннего черновика, в нем очень чувствуется рациональная нарочитость «обобщения». В том, что «Заключение» имеет отношение не к разделу «Родина» и даже не к третьему тому, а ко всей трилогии в целом, легко убедиться, вникнув в его содержание. «Все, что было» подразумевает «и счастье и муки», то есть весь пройденный путь: и «свет» мистической встречи с Прекрасной Дамой, и стихию страстей второго тома, и скуку «страшного мира»:

Пускай и счастье и муки
Свой горький положили след,
Но в страстной буре, в долгой скуке -
Я не утратил прежний свет (III, 137).

Но примечательно, что, подводя итог прошедшему и пережитому, стихотворение «Благословляю все, что было...» в последней своей строфе открывает дальнейшую перспективу «пути». Итог (в черновике):

Не вся растрчена душа.
Смотри – она опять к лазури
Стремит, волнуясь и дыша! (III, 546),

в окончательном варианте:

Я не утратил прежний свет.

Последняя же строфа размыкает лирический сверхсюжет трилогии в некое неизвестное будущее, закрытое «мраком снежной ночи»:

Глядят внимательные очи,
И сердце бьет, волнуясь, в грудь,
В холодном мраке снежной ночи
Свой верный продолжая путь.

Стихотворение констатирует обретение не «цели», а лишь «верного пути» к ней. В конечном счете, «цель» так и остается у Блока неопределенной, к примеру, та же «Новая жизнь», как пронцательно заметила З.Г. Минц, предстает в его лирике лишь в качестве мифопоэтического образа, лишенного каких-либо исторически конкретных, человеческих примет («<...> дальней цели // Путеводительный маяк», стих. «Под шум и звон однообразный...»)⁹. То же можно сказать и о «России - светлой жене»: она не более, чем мечта, или «лирическая величина», как выразился в минуты приступа пессимизма сам Блок: «Россия для меня – все та же – лирическая величина. На самом деле – ее нет, не было и не будет» (VIII, 289). «Россия» как историческое пространство «Новой жизни» была лишь предметом поэтической веры, которая и вела по «верному пути» в предполагаемое быть «светлым» будущее.

В целом заявленный в последней строфе «Заключения» мотив продолжающегося движения («путь сердца» или дальнейший рост души) не позволяет говорить о завершенности духовных исканий и тем самым свидетельствует о возможности продолжения лирического сюжета. Можно сказать, что в самом «Заключении» заложено указание на то, что данный вариант «романа в стихах» не является окончательным. Примечательно, что, исправляя корректуру предисловия к первому изданию трилогии, Блок вычеркнул конечную фразу «Круг сомкнут» (I, 691).

В двух последующих изданиях трилогии в качестве финала выступает уже явно независимый от раздела «Родина» цикл «О чем поет ветер» (шесть стихотворений), представляющий для исследователей настоящее «темное место».

Так, А. Горелов называет его «примостившимся на отшибе»¹⁰. Д.Е. Максимов, как и З.Г. Минц, соотносит его с разделом «Страшный мир» и объясняет стремлением поэта сохранить пропорции света и тени так, чтобы «путь» не выглядел чересчур прямолинейно восходящим¹¹. В том же, по существу, русле А.В. Лавров рассматривает два стихотворения этого цикла («Милый друг, и в этом тихом доме...» и «Было то в темных Карпатах...»), приведенные им источники этих стихотворений должны укрепить вывод о том, что в цикле «О чем поет ветер» доминирует мотив смерти, рокового исхода¹², как и в разделе «Страшный мир».

На наш взгляд, цикл «О чем поет ветер» не является прямым возвращением к разделу «Страшный мир» да еще с намеком на идею «вечного возвращения»¹³. Отзвуки темы «страшного мира» в той или иной пропорции присутствуют практически во всех разделах третьего тома. Сюжетная основа, объединяющая стихи раздела «Страшный мир», – тяжелый рассвет после ночного «буйного пира», обнаживший пошлость, ложь, мертвенную пустоту в мире и в душе (герои – «живые мертвецы»), «страшный мир» – это самое «дно» души, сознающей непоправимость своего падения.

Что касается цикла «О чем поет ветер», то его тональность совсем иная, здесь воссоздана и, как кажется, вполне сознательно, ситуация неопределенности: нет твердой надежды, но нет и абсолютной безнадежности, нет откровенного «света», но и «мрака» тоже. Вместо «верного пути» – здесь своего рода остановка-пауза «на распутье», вызванная сомнениями души, колеблющейся между прошлым и будущим, воспоминаниями и надеждой, покоем и стихией, смертью и жизнью и т. п., семиотически – между «тихим домом» и взывающей «песней ветра». Ср. одну из строк первого стихотворения, оформленную кольцом антитетических временных понятий:

Все, что было и бурь и невзгод,

Позади. Что ж ты смотришь вперед?

(Здесь и далее в стихотворениях курсив мой. – Т. П.)

В этом положении «между» – тем, что ушло навсегда и тем, что неизвестно когда придет, душа переживает чувство оставленности: «Мы забыты, одни на земле» (так начинается цикл). Приведем характерные примеры мотивов-антиномий:

Покой и стихия. *Первое стихотворение:*

Мы забыты, одни на земле.
Посидим же тихонько в тепле.

В этом комнатном, теплом углу
Поглядим на октябрьскую мглу.

И третье:

Не найти мне места в тихом доме
Возле мирного огня!

Голоса поют, взывает вьюга,
Страшен мне уют...

Мрак и свет. Второе стихотворение:

Последний свет
Померк. Умри.
Померк последний свет зари.

И четвертое:

Из ничего – фонтаном синим
Вдруг брызнул свет.
<...>
Вся ночь в лучах...

Смерть и жизнь. Второе стихотворение:

Поет нам снег седой зимы...
<...>
На снеговую грудь
Последней ночи...
Вздохнуть – и очи
Навсегда
Сомкнуть,
Сомкнуть в объятьях ночи...

И шестое:

И вместе с ветром петь;
Так легче жить,
Так легче жизнь терпеть
И уповать,
Что темной думы рост
Нам в вечность перекинет мост,
Надеясь и ждать...

Антиномии взаимно нейтрализуют друг друга, ни одна из них не выступает в качестве безусловного смысла или настроения. Центральный образ цикла – «ветер» одновременно «поет» и о смерти, и о будущем: так, например, наводящий ужас смерти «ангел бури – Азраил» из стихотворения «Милый друг, и в этом тихом доме...» в первом стихотворении «Мы забыты, одни на земле» имеет себе соответствие – «бурного ангела», желанного вестника:

<...> Что ж ты смотришь вперед?

Смотришь, точно ты хочешь прочесть
Там какую-то новую весть?

Точно ангела бурного ждешь?

В конечном счете, антиномические настроения надежды и безнадежности снимаются в цикле мотивом смирения перед «темным полетом» времени, терпеливого ожидания:

Ничего я не жду, не ропщу,
Ни о чем, что прошло, не грущу. -

Жди, старый друг, терпи, терпи <...>

По своему назначению цикл «О чем поет ветер» соответствует, на наш взгляд, нижнему витку разворачивающегося, подобно спирали, сюжета трилогии, а именно – разделу «Распутья», завершающему первый том и тоже пронизанному колебаниями

между светом и тенью (мотив двойничества), между памятью о прошлом и ожиданием будущего. Иначе говоря, функция цикла «О чем поет ветер» – не в том, чтобы обеспечить композиционное кольцо третьего тома и тем самым утвердить неизбежность «страшного мира», а в том, чтобы *разомкнуть* структуру трехтомника, не допустить абсолютного «гегелевского» завершения трилогии: «итога» нет, «путь» не завершен, кольцо триады не замкнуто¹⁴.

И, наконец, обратим внимание на конечную строфу последнего стихотворения трилогии:

Все равно все пройдет,
Все равно ведь никто не поймет,
Ни тебя не поймет, ни меня,
Ни что ветер поет
Нам, звеня...

(«Было то в темных Карпатах...»)

У символиста Блока, как известно, семиотически насыщенными бывают даже знаки препинания. Думается, так же неслучайно трилогия в целом завершается *многоточием*, отвечающим общей неопределенности цикла, в котором ответ на вопрос, «о чем поет ветер», остается или незнанием, или сокрытым знанием поэта.

При всем различии финалов первого и последующих изданий трехтомника (акценты на «верный путь» и на «распутья»), их функция везде одна и та же – они оставляют структуру трилогии открытой, незавершенной.

Можно проверить это еще раз – в варианте «Изборника». Это очень интересный замысел: стихи для этого предполагаемого издания были выбраны из всех трех томов, но расположены без всякого деления на части и тематические разделы, – сплошным лирическим потоком, непрерывность которого обеспечивалась еще и тем, что Блок изъяслялся обычными у него датировками стихов.

Комментируя издание «Изборника» в серии «Литературные памятники», Н.В. Котрелев отмечает доминирующую роль темы родины, возрастающую к концу книги, и делает привычный вывод, что «поэтический мир трехтомника замкнулся»¹⁵. С этим трудно согласиться, если внимательнее взглянуть на финал книги.

Непрерывность лирического повествования не предполагала наличие специально выделенного «заключения», но завершающее «Изборник» стихотворение «Коршун» вполне соответствует этой роли, благодаря масштабности своих обобщений:

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней.

Однако это обобщение не мыслится неким окончательным итогом – «замыканием кольца», о чем говорят заключающие стихотворение стихи-вопросы:

Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

В контексте третьего тома мотив повторяющегося «кружения» (ср. в «Коршуне»: «Чертя за кругом плавный круг, /Над сонным лугом коршун кружит») связан с семантикой безысходности, безвременья (см., например, «Ночь, улица, фонарь, аптека...», «Кольцо существованья тесно...», «Как свершилось, как случилось...»), а за вопросом «Доколе коршуну кружить?» стоит сквозная в третьем же томе тема «возмездия», «мятежа», призванного разомкнуть безысходно однообразное круговращение времени и обеспечить выход в обновленное будущее. В последнем издании трилогии (1918 - 1921) стихотворением «Коршун» Блок завершил раздел «Родина», подчеркнув вопросом «доколе?» неразрешенность исторической драмы России и, соответственно, оставив открытой структуру раздела «Родина», а в варианте «Изборника» – всего лирического сюжета в целом.

На наш взгляд, «открытость» финала трилогии – принципиальный замысел автора, который на свой лад реализуется во всех вариантах трехтомника. Объяснить это можно двумя причинами: во-первых, историософией Блока, во-вторых, жанром «романа в стихах».

1. В известном письме А. Белому Блок представлял свою трилогию как итоговую книгу «*пройденного* пути»: «таков мой *путь* <...> теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное» (VIII, 344). Открытый финал трехтомника как будто противоречит такому утверждению.

Однако это противоречие (путь пройден и не завершен) становится понятным, если прочитать лирический сверхсюжет А. Блока в контексте «Божественной комедии», на фоне абсолютно «завершенного» пути Данте.

То, что Данте является одним из источников лирического мира Блока, не нуждается в специальном обосновании. Это общее место в блоковедении: влияние Данте

неоднократно отмечали в связи с образом Прекрасной Дамы или темами Ада и Новой жизни. Как известно, у русских символистов существовал настоящий культ Данте, и его ключевые образы широко использовались «в качестве своего рода метаязыка», составляя немаловажную часть общего для символистов поэтического словаря¹⁶.

Но связь Блока с Данте, как нам кажется, может быть обнаружена не только на уровне отдельных тем, мотивов или образов, но именно на уровне всего «пройденного пути», запечатленного в художественной форме трилогии.

Почему мы обратились именно к Данте? Триада лирического сюжета Блока может вызвать ассоциацию, как это отметил Д.Е. Максимов, и с библейско-христианской схемой развития человечества: «рай» (теза), «грехопадение» (антитеза), «искупление». Однако этой схеме не вполне отвечает третий том, что было замечено и Д.Е. Максимовым: «...последняя фаза, как и “синтез” по Гегелю, оставались, в сущности, на периферии поэтического мира зрелого Блока»¹⁷. Действительно, не «искупление», а «возмездие», не «смирение», а «мятеж» определяют основной пафос третьего тома.

Но с библейской схемой невозможно согласовать и начало блоковской трилогии, ее первый том. В основе его сюжета – мистическая встреча со светлой Подругой (Первой любовью) и последующее с Ней расставание. Место этой чудесной встречи – пограничная зона «неба-земли» («дом на горе» = софийная и мариологическая символика), время – «на закатах», в «сумерках»:

Уже приблизились лучи
Последней для тебя зари <...>
(«Молитву тайную твори...»)

Или:

И понял, что будет темно
(«Я смотрел на слепое людское строение...»).

Исход встречи – расхождение героев по разным дорогам: Она «отошла», «отлетела» ввысь – в занебесные сферы («Ты уходишь от земной юдоли...» и др.), ее служитель в противоположном направлении – вниз, в юдоль, в ночь.

Обратим внимание на финал первого тома, лишней раз доказывающий рациональную конструктивность мышления автора трилогии: финальное стихотворение «Вот он – ряд гробовых ступеней...» в свернутом виде повторяет сюжет первого тома в целом. Здесь дана перевернутая ситуация пушкинской сказки о спящей царевне, рыцарь-

служитель «не будит» бывшую «нежную спутницу дней», а, напротив, оставляет ее, уходя в неизвестность своей судьбы:

Спи – твой отдых никто не прервет.

Мы – край неизвестных дорог (I, 323).

Сюжетная ситуация отсылает к Пушкину, за «Царевной» же стоит, как известно, имеющий свои истоки в Средневековье образ Вечной Женственности. Отмечая, что герои этого стихотворения ведут себя иначе, чем герои пушкинской сказки (отказываются от «пробуждения»), современный исследователь почему-то видит в этом «мистерию возрождения к новой жизни», трактуя «праздник смерти» героини («Царевны») как ее преобразование¹⁸. Такой вывод получился, на наш взгляд, без учета двух аспектов Софии, Мировой Души или Вечной Женственности (отмеченных, в частности, у В. Соловьева): София как Единое, самодостаточная величина, или, по определению Блока, – «сущность, обладающая самостоятельным бытием» (I, 560), и София как множественность ее земных воплощений-форм. Религиозно-философский смысл образа «покоящейся в белом гробу» Царевны заключается, скорее, в том, что мир оставлен Душой, покинувшей свою земную (точнее, - «человеческую») оболочку: «умерла» значит «отошла», вернулась в свою запредельную небесную отчизну: «<...> бездонная твердь // Схоронила во мгле голубой» (I, 323). Следствием этой «смерти» в конечном итоге остается распавшийся калейдоскопом мертвых форм «страшный мир» человеческого бытия. Мистическая встреча с Небесной Подругой, о которой рассказано в первом томе Блока, происходит в самый момент Ее «отлета» (то есть в момент развоплощения Души):

Последний вздох, и тайный, и бездонный,

Слова последние, последний ясный взгляд <...>

(«И поздно, и темно. Покину без желаний...»).

Проще говоря, мистический музыкальный слух поэта уловил то мгновение, когда человек был оставлен Богом.

Но общая сюжетная коллизия первого тома (встреча и последующее расхождение героев по онтологической вертикали «горнее-дольнее»), на наш взгляд, имеет еще одну, более близкую, нежели пушкинская сказка, литературную аналогию: эта коллизия напоминает *перевернутую* ситуацию встречи Данте с Беатриче на границе земного и небесного Рая. Ср.: лирический герой Блока, «узрев на миг бессмертные черты», переживает «роковую потерю», покинут своей Вечной Возлюбленной, которая Звездой

«течет в ряду иных светил». Оставленный рыцарь оборачивается своим «двойником», и в устремлениях этого «двойника» нельзя не заметить откровенного травестирования восходящего «пути» Данте. Так, например, дантовыми словами-сигналами начинается стихотворение:

Сбежал с горы и замер в чаще.
Кругом мелькают фонари...
Как бьется сердце – злей и чаще!..
Меня проишут до зари.

(«Сбежал с горы и замер в чаще...» I, 206),

и это противоположное вниз «с горы» движение означает «измену» Первой Любви, Прекрасной Даме-Беатриче, отказ следовать за Ней в запредельный мир Рая.

«Анти-Дантово» начало трилогии провоцирует читать и весь дальнейший путь лирического героя Блока как зеркальное отражение мистического странствия Данте.

Как нам кажется, есть немало оснований утверждать, что лирическая трилогия А. Блока – это перевернутая «Божественная комедия» Данте. Но при этом, безусловно, возникает вопрос, насколько сознательно использует Блок перевернутую «модель пути» Данте? Здесь можно вспомнить тот факт, что в 1918 году Блок вынашивал замысел переиздать «Стихи о Прекрасной Даме» по модели «Новой жизни» Данте, то есть задумал пояснить свой мистический опыт комментариями (ЗК, 423; VII, 346 - 350), иными словами, сама ориентация на готовую модель книги не являлась для его творчества чем-то невероятным. Что касается общей триады пути, то заметим, что в упомянутом выше письме к Белому, где поясняется общий замысел трилогии, использован именно «дантов код»: «...все стихи вместе – “трилогия вочеловечения” (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и... - к рождению человека “общественного”, художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры “добра и зла” - ценою утраты части души) (VIII, 344).

Думается, Блок не случайно подводит итог своего пути с помощью «дантова» подтекста. Как отмечают исследователи темы «Блок и русский символизм», для русских символистов путь героя «Божественной комедии» был одним из главных ориентиров в их поисках мистических «путей сознания» к тайнам бытия и таинствам веры, являлся «парадигмой великого посвятительского пути, которого многие из них искали для себя вполне реально»¹⁹. На модель «посвятительского пути» Данте сориентированы, к примеру, романы «Творимая легенда» Ф. Сологуба, «Котик Летаев» и «Записки чудака»

А. Белого²⁰. Но особенно активно исповедовал «путь Данте» неизменный поклонник Средневековья Эллис. В письме к Блоку в период их сближения в 1907 году Эллис, желая видеть в Блоке своего союзника, замечал, что в «Стихах о Прекрасной Даме» «есть нечто истинно средневековое», а о себе заявлял: «...ничто не пошатнет моей стальной решимости до конца служить невоплощенной Красоте <...> тому лику Беатриче, к<ото>рый является лишь среди звезд»²¹. Тем же воззванием к искуплению и рыцарственному служению Лику Мадонны Эллис завершил свою книгу о символистах, утверждая, что «других путей нет»²². В статье о Данте «Учитель веры» Эллис напоминал, почему указанный в «Божественной Комедии» путь «высшего религиозного посвящения» является «всеобщим, единым и единственным для всех»: дело в том, что, согласно эзотерическому закону опрокинутой симметрии, «весь путь Данте – обратный пути падения демонов и человека», о том же другими словами: «путь восхождения Данте, путь вечный, неизменяемый, пройденный некогда как стезя падения совершеннейшим из Духов и всей вселенной»²³.

На этом фоне хорошо видно, что именно модель пути Данте особенно ясно обнажает всю суть разногласий между Блоком и символистами-соловьевцами, поклонниками Прекрасной Дамы, упрекавшими Блока в измене или утрате пути.

Воплощенный в трилогии Блока сюжет «измены» – сюжет демонический; такова, как известно, природа лирического героя Блока, назвавшего свое поколение «падшими ангелами ясного вечера» («Памяти Врубеля», 1910 - (V, 424)). Отсюда следует, что идущий «стезей падения совершеннейшего из Духов» лирический герой трилогии Блока совсем не случайно движется в противоположном Данте направлении. Сравним.

Свой путь Данте начинает с «середины жизни» (человека и человечества), оказавшись в «сумрачном лесу» заблуждений и пороков, составляющих содержание человеческой истории. Схождение в преисподнюю обнаруживает, что следствием текущей истории, или «горизонтального» пути человечества является «ад» (в первой кантике – вся современная Данте действительность, политические и житейские страсти), познание «адских страстей» истории убеждает в необходимости кардинального изменения «пути» – его устремления по вертикали духовного подъема – *к свету* (= Полноте знания).

Триада пути лирического героя Блока разворачивается в обратную сторону – *от света*, как обозначено Блоком в процитированном выше письме к Белому. Если определять этот путь в категориях Данте, то в целом его направление таково: от «света», то есть от «рая» (1 том) - через «падение» и «ад» (2 том) - к «вочеловечению», к «середине жизни» (3 том). Завершается этот путь-судьба там, где у Данте начало: в пространстве конкретной истории, в современности. Ср.: «Я по-прежнему “не могу выбрать”. Для

выбора нужно действие воли. Опоры для нее я могу искать только в небе, но небо – сейчас пустое для меня <...>. То есть, утвердив себя как художника, я поплатился тем, что узаконил, констатировал *середины* жизни – “пустую” (естественно), потому что – слишком полную содержанием преходящим» (VII, 280).

В плане онтологии Данте идет: *от жизни - к сущности*, от искаженных форм земного существования человека – к идеальному состоянию бытия, запредельному по отношению к здешнему миру, в гносеологическом плане: *от страстей - к умозрению*. Блок движется в противоположную сторону – по онтологической вертикали вниз: *от сущности - к жизни*, соответственно, *от умозрения – к страсти*. Средневековый поэт возносит свою возлюбленную, живую Беатриче, до умозрительной категории, обожествляет. Блок, напротив, очеловечивает сущность, претворяя ее в осязаемую реальность.

Перевернутость блоковской трилогии по отношению к «Божественной комедии» можно заметить и в отдельных сюжетных коллизиях, темах и мотивах²⁴. Приведем некоторые из них. Поэт добровольно покидает Прекрасную Даму, по сравнению с послушно следующим за Беатриче Данте. Предлежащий восходящему пути «сумрачный лес» (хаос) земной жизни, в котором заблудился Данте, внушает ему ужас и смятение, как и вставшие на пути три «зверя» - эмблемы основных пороков мира и самого поэта²⁵. «Болотистый лес» раздела «Пузыри земли», преддверие падения, Блоком переживается как «нечаянная радость», и мохнатые лесные «твари» («духи земли», провоцирующие, согласно шекспировскому «Макбету», человеческие страсти) обрисованы с детским умилением, у языческой природы есть своя святость, к которой поэт приобщается:

Душа моя рада
Всякому гаду
И всякому зверю
И о всякой вере (II, 14).

К Данте откровенно отсылает цикл «Снежная маска» – кульминация второго тома, и «снежный ад» Блока тоже являет собой противоположность «аду» Данте. У Данте inferнальный мир страстей-пороков иерархичен, структурирован (то есть, в соответствии со средневековой схоластикой, рационалистически объяснен), у Блока «ад» синкретичен: в «Снежной маске» безраздельно сливаются первый и последний круги inferнального пространства «Божественной комедии», или *вихрь сладострастия и лед бесстрастия Джудекки*, отсюда - любовь «Снежной маски» есть одновременно страсть-измена. В «ад» лирический герой Блока спускается без Вергилия (щита-дистанции рефлектирующего

разума), и это потому, что такое нисхождение является не «познанием», как у Данте, а именно «падением» (не осмыслением, а переживанием «ада» в душе, слиянием с ним). Достигший земного Рая Данте был увенчан Вергилием митрой и венцом – знаками его равенства власти светской и духовной (певец = царь и жрец):

Свободен, прям и здрав твой дух; во всем
Судья ты сам; я над самим тобою
Тебя венчаю митрой и венцом (Чист. XXVII, 140-142)²⁶.

У Блока поэт, напротив, – «развенчан», его лирический герой – «падший царь» и «падший инок». В первой кантике Данте – поэт-обличитель, «человек общественный», в последней – «пророк», у Блока все наоборот, его путь – от «пророка» к «человеку общественному»: «были “пророками”, пожелали стать “поэтами”» (V, 433).

Это далеко не все возможные сопоставления, расширить их не позволяют рамки статьи, но в связи с нашей темой важно отметить, что свой перевернутый путь – «от света» к «середине жизни», во «мрак» текущей истории (то есть туда, где Данте утратил «правый путь») – Блок, в противоположность Данте, оценивает как «верный путь», соответствующий воле Провидения (Путь-Судьба).

Движение «от света» изначально, уже в «Стихах о Прекрасной Даме», предполагало возвращение «к свету», приведем одно из ранних предсказаний всей триады «пути»:

Избрал иную дорогу я, -
Иду, - и песни не те...

Вот скоро вечер придвинется,
И ночь – навстречу судьбе:
Тогда мой путь опрокинется,
И я возвращусь к Тебе.

(«Когда святого забвения...», I, 196).

Сравни:

Тебя я встречу где-то в мире,
За далью каменных дорог <...> (I, 214).

Эти неясные пророчества-наития позднее оформились в целостную логическую систему – философию истории зрелого Блока.

Основополагающая категория в этой системе – «дух музыки», категория, родственная Вечной Женственности, но отличающаяся от нее своей динамичностью. «Музыка» у Блока - это своего рода культуротворческая сила истории: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – *мысль* (текучая) мира <...> Музыка – предшествует всему, что обуславливает» (ЗК, 150). История воспринимается поэтом как ритмический процесс: «музыкальная», динамическая субстанция пронизывает и оформляет бытие, ритмически угасая и вновь возрождаясь и обновляясь в своих исторических формах. Последней «музыкальной» эпохой Блок называл гуманистическую культуру Ренессанса, творческой силой которого был индивидуализм: «Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры» («Крушение гуманизма», 1919, VI, 94). Свое время Блок считал, как известно, окончательным закатом культуры гуманизма: «Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность <...> великое движение, бывшее фактором мировой культуры, разбилося на множество малых движений, ставших факторами европейской цивилизации» (VI, 101). Превращение утратившей «дух музыки» культуры в «цивилизацию» явилось следствием «духовного изнеможения», «вырождения» индивидуалистической личности, исчерпавшей свои культуротворческие потенции.

Историософская мысль Блока – другой уровень того же видения мира, которое запечатлено в его поэзии. В свете этой зрелой рефлексии лирическую трилогию Блока можно осмыслить как итоговый текст того культурного цикла, у начала которого стоит фигура Данте. Иными словами, путь героя его трилогии можно прочесть как «падение» ренессансного человека или фиаско *индивидуализма*²⁷. Демонической стезей шел человек эпохи гуманизма, и этот путь пройден до конца.

Но процесс истории не завершен. Замыкая цикл ренессансной культуры, Блок открывает, подобно Данте, перспективу «Новой жизни» – очередного культуротворческого витка. Зеркально переворачивая направление мистического странствия Данте, русский поэт подводит итог «обратному», по сравнению со Средневековьем, духовному пути ренессансной личности и возвращает ее в финале трилогии на «распутья» истории (в безвременье) с ожиданием нового воплощения «духа музыки» во времени и, соответственно, – явления нового культурного героя.

Ожидание этой перспективы и обусловило открытый финал трилогии. Она потому завершается «песней ветра», что это первостепенный по своей ценности символ зрелого

Блока, этот «ветер», в сущности, тот же самый, что позднее возникнет в поэме «Двенадцать» и получит объяснение в статье «Катилина» (1918): вестник будущего, яростный «ветер» времени, разрушающий привычный порядок жизни («старый уют»). Его слышат или ему отдаются одинаково художники и революционеры: так, римского «революционера» Катилину, в трактовке Блока, «подхватил ветер, который подул перед рождением Иисуса Христа, вестника нового мира» (VI, 70 - 71), и этот же «ветер» продиктовал Катулле неистовые ритмы его странного стихотворения «Аттис».

Таким образом, триада пути лирического героя Блока, перевернутая по отношению к Данте, была продиктована, в первую очередь, самим временем. У поэта, наделенного обостренным чувством истории, «стезя» должна была быть именно такой, независимо от того, сознательно или нет, он отталкивался от модели пути Данте.

2. Эпоха исторического конца гуманизма обусловила рождение новой жанровой формы, в которой, если вновь сопоставить ее с «Божественной Комедией», можно увидеть перевернутую «эпопею». Открытый финал лирической трилогии Блока является еще и следствием этой новой жанровой установки.

Гегель рассматривал «Божественную Комедию» в ряду других эпических форм как специфический художественный эпос католического средневековья, существенно отличающийся от классических эпоев древности. Завершенность классического эпоса, по Гегелю, заключается в соблюдении двух условий: «...когда, с одной стороны, особенное действие закончено само по себе и, с другой стороны, в процессе его протекания достиг созерцания во всей его полноте цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие» (Эстетика, III, 472)²⁸. Иными словами, поскольку в эпическом мире всеобщее во всей полноте отражается в любом фрагменте своего бытия, то для эпопеи достаточно закончить лишь этот фрагмент (например, - гнев Ахилла).

Что касается Данте, то у него, по мысли Гегеля, в отличие от древних эпоев, недостает завершенности индивидуального действия, предмет «Божественной комедии» – «вечное деяние, абсолютная конечная цель, божественная любовь в ее непреходящем свершении и ее неизменных кругах»: «Здесь перед абсолютным величием конечной цели, цели всех вещей исчезает все отдельное и особенное, что присуще человеческим интересам и целям», и сами фигуры действительного мира с их особенным характером остаются навеки застывшими, «сами стали вечностью». Отсюда – идеальная завершенность дантова эпоса (Эстетика, III, 485).

Как нам кажется, с Гегелем не во всем можно согласиться.

По своему жанру произведение Данте – не только эпос, оно включает в себе два жанровых аспекта – *комедию и эпопею*. Название своей поэмы сам Данте объясняет тем, что комедия имеет счастливо завершённый финал: «Этим объясняется, почему данное произведение названо “Комедией”»; если мы обратимся к содержанию, то в начале оно ужасно и смрадно, ибо речь идет об Аде, а в конце – счастливо, желанно и благодатно, ибо речь идет о Рае» (письмо к Кан Гранде делла Скала)²⁹. Иначе говоря, его поэма как «комедия» восстанавливает нарушенную гармонию мира и утверждает торжество справедливости, идеала.

Вместе с тем, «комедийность» означает неполноту, и даже сверх того – искаженность, извращенность субстанционального бытия человека. Данте дает свод всех «низких» свойств, пороков исторического человечества (причем, пороков не абстрактных, а воплощенных в конкретных исторических лицах, предшественниках или современниках поэта) и производит над ними моральный суд. Субстанциональное же всеобщее вынесено у Данте за пределы истории. В связи с этим становится важным «путь» к субстанции. В противовес утверждению Гегеля, не все в поэме Данте неподвижно: в движении, в изменении, в «ученическом» становлении представлен сам поэт, открывающий человечеству путь спасения, его путь – индивидуальное действие, личное усилие и одновременно предполагает быть всеобщим. Этот путь имеет своей целью *перевод исторического бытия во вневременное* – в сферу *сущностей*, абсолютных категорий вечности. Таким образом, *комедия* претворяется в *эпопею*.

Апокалиптический финал этого религиозно-художественного эпоса рисует будущее окончательное состояние мира. Средневековому поэту этот эсхатологический конец известен, отсюда – абсолютная завершенность текста описанием Эмпирея. Больше и дальше ничего не предполагается, в Боге-Перводвигателе сосредоточены и начало, и конец бытия.

Таким образом, завершенность «Божественной Комедии» обусловлена двумя жанровыми установками: положительным концом комедии (счастливая развязка) и идеальным концом религиозного эпоса (апокалиптический конец истории). И «комедийность», и «эпопейность» в равной степени способствуют абсолютной закрытости финала «Божественной Комедии».

У Блока можно выделить тоже два жанровых аспекта его лирической трилогии.

Во-первых, она может быть соотнесена с эпопеей, поскольку включает в себе содержание метаисторическое, а именно: культурный цикл эпохи гуманизма как завершенное прошлое, герой этого культурного космоса исчерпал свои творческие возможности до конца. Но «ренессансная» трилогия Блока, в отличие от «средневековой»

поэмы Данте, – антирелигиозный эпос, здесь задан путь в противоположную сторону от вечных и неизменных категорий и святынь. Блок – не средневековый поэт, его не убеждает средневековое умозрительное «отвлечение» Истины, ее абсолютность и неподвижность, он ищет Истину в *воплощении – в текущем настоящем*.

Отсюда противоположная Данте цель «пути сознания» - *перевод вневременной сущности в историческое измерение* (или, на языке Блока, - «вочеловечение»). Этим заданием обусловлено претворение *эпопеи в роман*.

Как известно, в предисловии к первому изданию трехтомника Блок представлял его читателям как «роман в стихах»: «каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» (I, 559).

Сверхвременное («демоническое», «ренессансное») содержание эпопеи переводится в «романное» в третьем томе, где культурный герой эпохи гуманизма обретает статус героя настоящего времени («человека общественного»).

Роман – закономерное следствие переворачивания *эпопеи*, если вспомнить теорию романа М.М. Бахтина. Начнем с того, что уже сама травестированность высокого жанра (поэмы Данте) соответствует пародийным, по Бахтину, целям романа. Сущность романа Бахтин видит в том, что этот жанр вплотную «соприкасается со стихией незавершенного настоящего». Примечательно, что, характеризуя мир романа как «текущее», «преходящее» «становящееся» настоящее, Бахтин невольно пользуется блоковской фразой – «жизнь без начала и конца»³⁰. В романе время и мир «впервые становятся историческими», раскрываются как непрерывное движение в реальное будущее, приоритет в открытии будущего принадлежит именно роману. Настоящее время романа, пишет Бахтин, «всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ошутимее и существеннее незавершенность его»³¹. Добавим, что историзм романа можно считать следствием зрелости и свободы художественного сознания: художник, формирующий смысловой космос культуры, в жанре романа отдает свое доверие не тексту, а жизни, роман не отталкивается от какой-либо заданной архетипической модели бытия, а самостоятельно выявляет смысл как реальность, имманентную жизни. В романе действительная жизнь менее всего подвергается насилию образцов, норм, экспансии идеологических схем и т. п., смысл ищется в самом разнородном и текучем времени.

Стремление Блока видеть истину «вочеловеченной», притом не навязанной, а рожденной самой жизнью, а также особая ценность в его системе категории будущего (не эсхатологического, а исторического) позволяют думать, что одной из первостепенных традиций, составивших синтетический мир его трилогии, является русский классический роман. Блок неоднократно признавался, что он «не мистик» и даже «не лирик» (VIII, 344), он вообще предпочитал называть себя не «поэтом», а «художником», и в этом тоже чувствуется установка «романного» сознания.

Можно добавить и то, что человек блоковского «романа в стихах» – «не героичен», «не готов», резко противоречив (то есть не совпадает с самим собой в отдельных своих проявлениях) и т. п., автор же трилогии по отношению к своему многоликому и грешному герою («авторскому образу») не только не соблюдает религиозно-эпопейной (судной у Данте) дистанции, а, напротив, находится со своим героем в одной ценностно-временной плоскости. Но обратимся к характерному для романа финалу.

Если эпопея равнодушна к внешней сюжетной завершенности, может быть закончена «почти на любом моменте», то роман, посвященный незавершенному настоящему, напротив, по словам Бахтина, требует формальной сюжетной законченности³². Роман наделен ясно выраженным финалом, часто особо выделенным как самостоятельная часть романной структуры (эпилога). Законченность романного сюжета продиктована самим его предметом – судьбой личности, чья жизнь ограничена во времени. Движение сюжета, подчиненное течению времени, остановкой своей может иметь или конечный естественный, или промежуточный, но переломно важный, итог жизненного пути человека. Этот итог русский роман подводит, руководствуясь критерием смысла человеческого существования. Оценка судьбы героя неразрывно связана в романе с поисками идеальных возможностей исторического бытия в целом. Именно верой в эти возможности обусловлена устремленность романного сюжета в будущее. Отсюда финал романа одновременно закрыт и открыт.

Закрытость романного конца может напоминать драматическую развязку. Так, например, развернутые эпилоги двух великих русских романов представляют собой катартическое разрешение драматических коллизий-перипетий в судьбах героев: и «Война и мир», и «Братья Карамазовы» завершаются финалами-успокоениями, здесь мы с облегчением наблюдаем примирение враждующих, преодоление страстей, недоразумений, недоговариваний, отказ от лжи и торжество правды, герои обретают тот образ жизни и мыслей, который соответствует самому их «человечному» естеству. И именно это светлое обретение (дом, семья, понимание, любовь, а главное – пробуждение духа и веры) транспонируется в будущее, благодаря наличию «наследников», обеспечивающих

непрерывную преемственную связь поколений. Бессмысленные, пустые и ложные существования, оторванные от преемственной духовной жизни рода, не допускаются в эпилог, они навсегда погребаются в потоке романного времени, «отсеиваются», как плевелы, за ненадобностью их в будущем. Так, в конечном счете, финал романа подчиняется открытому времени истории, имеющей смысл и цель.

Завершающий лирическую трилогию Блока цикл «О чем поет ветер» во многом напоминает эпилог классического романа. Примечательна сама апелляция к роману в самом первом стихотворении цикла, его первая строка «Мы забыты, одни на земле» отсылает к тургеневскому «Накануне», к словам Елены: «Ужели мы одни...одни... а там, повсюду, во всех этих недостижимых безднах и глубинах, – все, все нам чуждо?»³³. В этом же стихотворении, помимо «Накануне», можно расслышать и отзвуки «Обломова»:

<...> Посидим же тихонько в тепле.

В этом комнатном, теплом углу <...>

Только стены, да книги, да дни.

Милый друг мой, привычны они.

С классическим эпилогом в цикле «О чем поет ветер» соотносится, прежде всего, тема «тихого дома», где герой и его верная спутница («Милый друг, мы с тобой старики») предаются «воспоминаниям» о прожитой жизни. «Дом» – обычная эпилоговая альтернатива «судьбе-дороге», конец страстей, скитаний и обретение покоя, пристанища. Подобная ситуация запечатлена, например, в несомненно «классическом» эпилоге романа «Петербург» А. Белого, где показано примирение семьи (деревня, усадьба, мирная пара старичков-супругов, мемуары, сын - читатель Сковороды, открывающий перспективу будущего).

Но покой эпилога блоковской трилогии не прочен и не катартичен. Старый «дом» (традиционная устроенность жизни человека, нации, культуры) уже не является для поэта безусловной ценностью. Для Блока уже не актуальна идея духовно-родовой преемственности, бывшая почвой для веры в будущее в классическом романе. Прошлое «прошло» все целиком:

Все, что было,

Что манило,

Что цвело,

Что прошло, –

Обрисованная же в финальном цикле ситуация не является моментом настоящего времени, здесь представлен вообще некий разрыв во времени или выход из него («Мы забыты, одни на земле»). Третий, наряду с обитателями «тихого дома», персонаж цикла – не «наследник», это «ветер», несущий тревогу и угрозу старому космосу культуры. Финал трилогии открыт, но в отличие от эпилога классического романа, прогнозирующего будущее открытием его в настоящем, цикл «О чем поет ветер» размыкает лирическую трилогию Блока – в *неизвестное* будущее, «ветер» – вестник совсем другого временного начала, абсолютно нового по отношению к прошлому.

Примечания

¹ Из предисловия к третьему сборнику стихов «Земля в снегу». *Блок А.* Лирика. Театр. М.: Правда, 1982. С. 143.

² *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. С. 369 - 371. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы. Дополнительный 9-й том обозначен индексом ЗК (Записные книжки).

³ «Стихи о Прекрасной Даме» составили содержание первого тома, организованного в первом издании трилогии по хронологическому принципу (главы, обозначенные годами), что отражало, по словам Блока, «однострунность» его души (= причастность к субстанциональной глубине бытия). Определения «однострунности – многострунности», как убедительно показано в статье О.А. Кузнецовой, соответствуют понятиям «сущность» и «явления», а хронологическая последовательность стихов первого тома подчеркивает непосредственную связь с автобиографической основой творчества (*Кузнецова О.А.* Понятие «однострунность – многострунность» у Блока (К вопросу о формировании лирической «трилогии») // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 76 – 78). В то же время, подчеркивая особенную знаменательность, и именно для всей трилогии, IV главы (1901 год), поэт назвал ее, цитируя Пушкина, «магическим кристаллом», сквозь который он различил всю «даль свободного романа» (I, 560). Во втором и третьем издании трехтомника Блок вернул первому тому трехчленную структуру своего первого сборника, сохранив при этом и хронологический принцип расположения стихов: «Ante lucem (1898 - 1900)», «Стихи о Прекрасной Даме (1901 - 1902)», «Распутья (1902 - 1904)». Таким образом, трехактный ритм пути в первом сборнике стал открытием на уровне личного мистического опыта, в трилогии же был представлен как всеобщая закономерность.

⁴ Блок в неизданной переписке и дневниках современников // Литературное наследство [ЛН]. Т. 92. Кн. 3. М.: Наука, 1982. С. 427.

⁵ «...итог пути – приобщение к Родине». – См.: *Правдина И.С.* Формирование лирической трилогии // ЛН. Т. 92. Кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 624.

⁶ *Долгополов Л.К.* Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, 1980. С. 118.

⁷ *Миц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство – СПб., 1999. С. 320 - 332.

⁸ Там же. С. 332.

⁹ Там же. С. 320.

¹⁰ *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 236.

¹¹ *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 134.

¹² Так, например, литературные контексты «карпатской» темы, как устанавливает А.В. Лавров, показывают, что она, как правило, связана со «страшными сказками» об оживающих мертвецах-вампирах, о смерти-возмездии и т. п., начиная от «Страшной мести» Гоголя, указанной еще А. Белым в качестве источника темы Карпат в стихотворении «Было то в темных Карпатах...» и в поэме «Возмездие» (*Лавров А.В.* Этюды о Блоке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 215 – 229). Но, наверное, неслучайно, намекнув в последнем стихотворении цикла на зловещую тему Карпат, Блок тут же ее обрывает, вытесняя на задний план, превращая в неясный тревожный фон, на котором разворачивается совсем другая тема – упования на вечность, надежды, терпения.

¹³ *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. С. 135.

¹⁴ Подробней об этом: *Подкорытова Т.И.* «Трилогия вочеловечения» (к проблеме творческой эволюции А. Блока) // *Славянские чтения: Тезисы и материалы докладов научно-практической конференции.* Омск: Изд-во Тарского филиала ОГПИ, 1993. Вып. II. С. 39 - 43.

¹⁵ *Котрелев Н.В.* Александр Блок в работе над томом избранных стихотворений («Изборник», 1918) // Блок А.А. Изборник / Изд. подг. К.М. Азадовский и Н.В. Котрелев. М.: Наука, 1989. С. 243.

¹⁶ «В мире символистов дантовы слова-образы *круг, Чистилище, роза, подземное пламя* и т. д., не говоря уже об имени Беатриче, курсируя между текстами, превращаются в сигнальные знаки, с помощью которых поэты “перемигиваются” между собой и с понимающим читателем, вовлеченным в эту игру интертекстуальностью» (*Силард Л, Барта П.* Дантов код русского символизма // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1989. Tomus 35, pars. 1-2, p. 63.*

¹⁷ *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 223.

¹⁸ *Игошева Т.В.* «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока: поэтика религиозного символизма. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2003. С. 79.

¹⁹ *Силард Л, Барта П.* Указ. соч. С. 65.

²⁰ Там же. С. 78 - 93.

²¹ [Эллис] Письма Элліса к Блоку // ЛН. Т.92. Кн. 2. М.: Наука, 1981. С. 282.

²² «Символ, который неизбежно возникает пред всяким созерцающим *Ens realissimum*, перед всяким через экстатическое ясновидение вознесшим свой дух к преддвериям божественного царства вечного света, абсолютного ритма и совершенной гармонии. Этот Первосимвол, этот верховный Лик – лик Вечно-Женственный, Л и к М а д о н н ы! Ему служить рыцарственно, перед Ним преклоняться со смиренной строгостью <...> Д р у г и х п у т е й н е т!» (*Эллис.* Русские символисты. Томск: Водолей, 1996. С. 287). Еще раз тот же символ веры провозглашен в стихотворении Элліса «Беатриче» («Благоволила Дама разомкнуть // свои уста, исполнена покоя: // Я совершенство и единый путь <...> Но все другие гибельны пути!»), этот своего рода поэтический манифест входил в состав сборника «*Stigmata*» (1911), который с намеренной отсылкой к Данте был наделен трехчастной композицией. См.: *Асоян А.А.* «Эволюция» Элліса sub specie Dante: 1904 - 1914 гг. // *Дантовские чтения.* 1998. М.: Наука, 2000. С. 95.

²³ *Эллис.* Учитель веры // Труды и дни. 1914. № 7. С. 66, 76.

²⁴ Ср. замечание Л. Силард о травестировании опорных дантовых образов в «Балаганчике» Блока (*Силард Л, Барта П.* Указ. соч. С. 63, 87). Подробнее говорится об этом в ее статье: *Силард Л.* К символике круга у А. Блока // *Atti del Simposio Internazionale «A.Blok».* Milano, 1984, 683 - 702.

²⁵ «Лес – это хаос политической жизни Италии, это запутавшийся в грехах мир, это душа Данте. Мотив, объединяющий все значения символа – бессознательное состояние» (*Доброхотов А.Л.* Данте Алигьери. М.: Мысль, 1990. С. 94). Три ужасных «зверя»: пантера – сладострастие, лев – гордость и насилие, волчица – алчность и себялюбие.

²⁶ *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. М.: ГИХЛ, 1961. С. 392.

²⁷ Концепция «крушения гуманизма» не принадлежит собственно Блоку, цель его художественной миссии, как это доказывает его трилогия, - дать *синтез* духовной атмосферы времени. Развенчание же ценностей Ренессанса прозвучало в России еще ранее, причем – с двух сторон: устами позитивиста Базарова («Рафаэль медного гроша не стоит») или, к примеру, художника-передвижника Репина (все с Рафаэлем во главе «старое, детское», «условная до рвоты красота»); другая критика была со стороны религиозно-философской мысли (о бессилии и духовной пустоте ренессансного индивидуализма писали А. Волынский, П. Флоренский, Н. Бердяев, позднее – связанный с этой традицией А. Лосев). См.: *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение как зеркало русского нигилизма // *Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения.* М.: Наука, 1997. С. 257 - 261.

²⁸ Цит. по изданию: *Гегель.* Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С. 472.

²⁹ *Данте Алигьери.* Малые произведения. М.: Наука, 1968. С. 388.

³⁰ *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 212.

³¹ Там же. С. 221.

³² Там же. С. 223. Эпопея, конечно, не может быть законченной «на любом моменте», и хотя «Илиада», по словам М.М. Бахтина, «представляется случайной вырезкой из троянского цикла» (Там же, с. 223), она не могла быть закончена, к примеру, смертью Патрокла, а именно только смертью Гектора, иначе она не была бы эпосом – утверждением консолидированной силы этноса, обретающего себя в истории.

³³ *Тургенев И.С.* Собр. соч.: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 3. С. 153. Д.М. Магомедова отметила реминисценции тургеневского романа «Накануне» в двух ранних стихотворениях Блока «Не проливай горячих слез...» и «Мы шли на Лидо в час рассвета...», подчеркнув при этом, что проблема связи поэзии Блока с тургеневской прозой остается одной из актуальных (*Магомедова Д.М.* Комментируя Блока. М.: РГГУ, 2004. С. 39 - 44). Нельзя не согласиться с этим утверждением, однако, как нам кажется, рамки поставленной проблемы могут быть значительно расширены: в качестве и жанрового, и сюжетно-мотивного контекста лирической трилогии Блока может быть рассмотрен русский классический роман в разных его вариантах.

После финала: мирсконца

входят силачи:

все хорошо, что
хорошо начинается
и не имеет конца
мир погибнет а нам нет
конца!

(Занавес).

*Алексей Крученых. Победа над солнцем. Опера в 2
деймах 6 картинах (1913)*

В известном смысле авангардистская эстетика, влетевшая в атмосферу художественного бытия вместе с Тунгусским метеоритом и в момент сильнейшего кризиса классического мимесиса, – это действие *после* эстетического финала.

Происходит радикальный пересмотр всей системы так называемого «художественного». В том числе – композиционных элементов произведения: романа, рассказа, стихотворения, поэмы, пьесы.

Кроме прочего, пересматривается и такой композиционный элемент как *финал*.

...Возрастает роль фрагмента, в котором подчас невозможно выявить более или менее опознаваемую, привычную композиционную структуру...

В неописательной поэзии невозможно определить финал в традиционном смысле. В комбинаторных формах (палиндром, анаграмма)¹ *начало* и *конец* становятся проблематичными, свободно меняются местами...

По сути дела, развивается *постфиналистская литература*...

И в этот момент Алексей Крученых приходит к своеобразному концепту, который сам же именует «мирсконца». В 1912 году он вместе с Велимиром Хлебниковым и группой художников (Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин, В. Татлин) выпускает книжечку альманашного типа под названием «Мирсконца»².

Илл. 1. Фрагмент обложки книги Мирсконца (1912). Литографическое издание

В этой книжке графические импровизации – почти что «почеркушки» – художников перемежаются вызывающе фрагментарными текстами самого Крученых (в первой части) и Хлебникова (во второй части книги). Текст нарезается как будто специально кусочками, нарочито небрежной рукописью набрасывается на лист.

Илл. 2. «Список иллюстраций» (он же Оглавление) книги Мирсконца (1912)

На *Илл. 2* воспроизведена страница, которая «формально» (если можно говорить о *формальности* в нашем случае) должна была бы завершать целое книги. Однако в «Мирсконца» далее следует еще одна, с собственно *финальными* словами и загадочными знаками, набранными при помощи штампов-литер:

ЧИТАТЕЛЬ
НЕ ЛОВИ ВОРОН

выразительно последнее действие этой пьесы (V), уложенное целиком и без остатка в содержание следующей ремарки:

*Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках...*⁷

По поводу этого сюжета Хлебников писал Крученых в 1913 году:

Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина *Мирсконца* – это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, т. к., во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут понята, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала. Итак, измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть, смотря от второго праха, и будет, я думаю, хорошо⁸.

Обратим внимание на такие определения, как «веселое», «острое», «смешное», а также вспомним, что последняя *Плоскость* «Зангези» называется «Веселое место».

Складывается впечатление, что Хлебников постоянно работает (или играет!) с финалами пьес. Так, в «Ошибке смерти» (1915) *Барышня Смерть* выпивает по ошибке кубок с ядом и умирает, подобно Зангези, «зарезавшемуся бритвой», но – это не конец:

Барышня Смерть. Я пью, – ужасный вкус. Я падаю и засыпаю. Это зовется «Ошибкой Барышни Смерти». Я умираю (*падает на подушки*).

Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. *Веселый пир освобожденных.*

Барышня Смерть (*подымая голову*). Дайте мне «Ошибку г-жи Смерти» (*перелистывает ее*). Я все доиграла (*вскакивает с места*) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!⁹

Таким образом – игрой, весельем, остротой – Хлебников как будто преодолевает предопределенность, *финальность* (в том числе в философском смысле).

В конце концов, эта установка была прямо декларирована еще в «Учителе и ученике» (1909–1912), где задаются такие вопросы:

[*Ученик.*] ...Почему русская книга и русская песнь оказались в разных станах?
Не есть ли спор русских писателей и песни спор Мораны и Весны?
<Почему> бескорыстный певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти?
Я не хочу чтобы русское искусство шло впереди толп самоубийц!

Учитель. Но что за книга у тебя на коленях?

Ученик. Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми¹⁰.

Таким образом, *анти-финалистские* или *пост-финалистские* интенции Хлебникова коренятся в его отношении к жизни, к строению и законам самой жизни, как он их понимал. Его творчество естественно (*природно*) противопоставлено конечности, самой идее финализма. И в области реализации этого противопоставления Хлебников и его «друзья»-будетляне еще в 1912 – 1913 годах, на самой заре авангардного движения, проявили немалую изобретательность.

В 1922 году (последний год жизни поэта) Хлебников создает прозаическую миниатюру, действие которой целиком разворачивается после финала некоей оставленной за скобками повествования истории, истории жизни. *Пост-финал* помещается между двумя смертями, одна из которых сопровождается рыданием о скорби мира сего, другая – смехом:

Я умер и засмеялся.
Просто большое стало малым, малое большим.
Просто во всех членах уравнения бытия знак «да» заменился знаком «нет».
Таинственная нить уводила меня в мир бытия, и я узнавал Вселенную внутри моего кровавого шарика.
Я узнавал главное ядро своей мысли как величественное небо, в котором я нахожусь.
Запах времени соединял меня с той работой, которой я <не верил> перед тем как потонул, увлеченный ее ничтожеством.
Теперь она висела, пересеченная тучей, как громадная полоса неба, заключавшая <текучие> туманы, и воздух, и звездные кучи.
Одна звездная куча светила, как открытый глаз атома.
И я понял, что все остается по-старому, но только я смотрю на мир против течения.
Я вижу как нетопырь своего собственного я.
Я полетел к родным.
Я бросал в них лоскуты бумаги, звенел по струнам.
Заметив колокольчики, привязанные к ниткам, я дергал за нитку.
Я настойчиво кричал «ау» из-под блюдечка, но никто мне не отвечал, тогда закрыл глаза крыльями и умер второй раз, прорыдав: как скорбен этот мир!¹¹

Примечания

¹ См. об этом: *Faryno J.* Паронимия – анаграмма – палиндром в поэтике авангарда // *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Wien. 1988. S. 37 – 62.

² *Крученых А., Хлебников В.* Мирскбнца / [Обложка Н.С. Гончаровой; рисунки М.Ф. Ларионова, Н.Е. Роговина, Н.С. Гончаровой, В.Е. Татлина]. М.: [Г.Л. Кузьмин и С.Д. Долинский]; Тип. В. Титяева, [1912. Ноябрь.]. [38] л.: илл., 12 л. илл. 220 экз. [Литографическое издание с рукописного текста. Текст на одной стороне листа.]

³ *Силард Л.* Карты между игрой и гаданьем: «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998)* / Сост.: В.В. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 355 – 358. (Язык. Семиотика. Культура)

⁴ *Пощечина общественному вкусу: Стихи, проза, статьи* / Д.Д. Бурлюк, Н.Д. Бурлюк, А.Е. Крученых, В.В. Кандинский, Б.К. Лившиц, В.В. Маяковский, В.В. Хлебников. М.: Г.Л. Кузьмин; Типо-лит. т. д. «Я. Данкин и Я.Хомутов», [1912. 18 дек.]. 112, [1] с. 600 экз. [В обложке из мешковины.] С. 88. См. также эпиграф к настоящей статье, – «мир погибнет а нам нет конца! (*Занавес*)», – демонстрирующий коллизацию принципиальной незавершенности: мира, художественной реальности. *Финал* оперы Крученых «Победа над солнцем» отсылает к ее *началу* – и выводит действие за собственные пределы. *1-е Деймо* (а вместе с ним и действие оперы) буквально начинается с *отрицания* конца:

(Двое будетлянских силачей разрывают занавес).

П е р в ы й.

Все хорошо, что хорошо начинается!

В т о р о й.

А кончается?

1 - й

Конца не будет!

Мы поражаем вселенную

Мы вооружаем против себя мир

Устраиваем резню пугалей

Сколько крови Сколько сабель

И пушечных тел!

Мы погружаем горы!

(Крученых А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / Сост., подгот. текста, вступ. ст и примеч. С.А. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 386 (Новая Библиотека Поэта. Малая серия)). Вместе с тем, действие оперы в заданных заранее «2 деймах 6 картинах» («Музыка М.В. Матюшина, декорации Каз.

С. Малевича») неизбежно «заканчивается» с закрытием занавеса, но это завершение формально, условно, как бы «понарошку»: *Finita la comedia!*

⁵ Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. Р.В. Дуганова, сост., подгот. текстов и примеч. Е.Р. Арэнзона и Р.В. Дуганова. Т. 5: Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904 – 1922. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2004. С. 353.

⁶ Первоначальное название пьесы – «Оля и Поля», восходящее, возможно, к названию одноактной комедии Н.Н. Евреинова «Степик и Манюбочка» (1904) – было заменено по предложению Крученых: «...спор возник у нас из-за названия его пьесы “Оля и Поля”. – Это “Задушевное слово”, а не футуризм! – возмутился я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске – “Мирсконца”, которым был озаглавлен еще наш сборник 1912 г. Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склоняться: – Мирсконца, мирскондой, мирсконцом. Кстати, вспоминаю, как в те годы Маяковский острил: – Хорошая фамилия для испанского графа – Мирсконца (ударение на о)» (*Крученых А.Е.* Наш выход / Сост. и авт. вступ. ст. и коммент. Р.В. Дуганова и др. М.: Литературно-художественное агентство «РА», 1996. С. 51). Об ударении в этом названии см.: *Левинтон Г.А.* Об одном ударении у Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911 – 1998). С. 355 – 358.

⁷ Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904 – 1922. С. 225.

⁸ Хлебников В.В. Творения / Подгот. В.П. Григорьев и А.Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1986. С. 689. Среди источников этих идей («вера четырёх измерений», где «четвёртое измерение – время») исследователи называют книгу Н.А. Морозова «На границе неведомого мира» (1910). См.: *Бёмиг М.* Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства» // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. I. / Ред. Е.Р. Арэнзон, Р. Вроон, Г.Г. Глинин, Р.В. Дуганов, А.Т. Никитаев. М.: Гилея, 1996. С. 179 – 194.

⁹ Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. С. 233.

¹⁰ Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Кн. 1: Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904 – 1922. С. 46. Крижанич Юрий (Križanić, Juraj; ок. 1618 – 1683) – писатель, богослов, философ, историк, экономист. По национальности хорват, на основании идей провиденциализма пропагандировал идею славянского единения, при этом центр грядущего объединения связывал с Россией и Русским государством. Погиб под Веной в сражении с турками 12 сентября 1683.

¹¹ Хлебников В.В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 59.

Пост-финальная признательность И.Е. Лоцилову за ряд существенных включений в процессе подготовки этого текста. – С. Б.

О финальном стихотворении цикла Владимира Маяковского «Я»

Представление о том, что смысловая глубина поэтического мира Маяковского «зрима», что она тождественна некоему «готовому» слову, которое в крайнем случае употреблено в переносном значении, долгое время определяло пути научных исследований. Преобладавшая в советскую эпоху трактовка поэта как «агитатора, горлана, главаря» и знаковый для 90-х годов подход Ю.А. Карабчиевского по существу очень близки: «Главное в том, что все без исключения стихи Маяковского, каждый его образ и каждое слово, существуют в конечном, упрощенном мире, ограниченном внешней стороной явлений, оболочкой предметов и поверхностью слов»¹. И хотя «другого Маяковского» описывали в разное время В.Н. Альфонсов, Е.Г. Эткинд, М.Л. Гаспаров, Е. Фарыно, С.А. Гончаров и О.М. Гончарова, М.С. Бодров, И.Ю. Иванюшина, А.Ю. Морыганов (ряд имен может быть продолжен), «старшая» тенденция все еще остается в силе.

С нашей точки зрения, Маяковский ставит перед наукой задачи необычайной сложности – именно потому, что внутреннее смысловое пространство его стиха, «там, внутри» (по выражению Е.Г. Эткинда, восходящему к русскому переводу названия одноактной пьесы М. Метерлинка «Intérieur»), создается принципиально иначе, чем в поэзии прежних эпох или модернизма; в поле зрения исследователя зачастую не попадает сам «механизм» порождения высказывания – причина, внутренний контекст произносимого слова, принципы его развертывания. Поэзия Маяковского – это поэзия разворачивающегося во времени высказывания, это всегда «здесь и теперь». Позиция лирического героя не «предъявляется», но формируется динамически, движением лирического сюжета.

Презумпция однозначности слова, уверенность в его способности существовать «отдельно», неоднократно заводила в тупик при толковании финального стихотворения цикла «Я» с его знаменитым зачином «Я люблю смотреть, как умирают дети»: эта строка была мифологизирована и получила самостоятельное бытие в культуре, при том что многочисленные «жестокые» формулы современников Маяковского подобной судьбы не имели. Все истолкователи этой строки рассматривают ее как декларацию позиции лирического героя, дают нравственную оценку высказыванию (допустимо ли вообще так говорить в поэзии) или пытаются объяснить, почему же все-таки герой Маяковского способен подобным образом смотреть на мир². Проблему, безусловно, не решают ссылки

на то, что сам поэт предостерегал от буквального понимания сказанного им³, а также расподобление – в порядке оправдания – Маяковского-человека и лирического героя «Я»⁴.

Приводя со слов мемуариста фразу Маяковского: «...надо знать, почему написано, когда написано и для кого написано», В.О. Перцов конкретизировал повод «футуристического эпатажа» – «Молитвы...» Франсиса Жамма. Если в «Послушайте!» Маяковский ведет «полемику в тонком лирическом плане» с «Молитвой, чтобы получить звезду», то в четвертом стихотворении цикла «Я!» беспощадно оспорена «Молитва, чтобы ребенок не умер», которая «своей ханжеской красотью» могла вызвать якобы «только раздражение»⁵. Л.Ю. Брик в ответ стремилась защитить поэта как традиционалиста, именно в данном случае почему-то не имевшего нужды в поэтическом диалоге с носителем христианской традиции: «Стихотворение “Несколько слов обо мне самом” никакого отношения к стихотворению Жамма не имеет», выразив извечное представление о благе ранней смерти в мире страдания («так говорили когда-то в народе»), Маяковский позволил себе лишь «небольшую поэтическую вольность» – «дать вывод не в конце стихотворения, а в начале»⁶. Тем самым был проигнорирован единственно возможный порядок лирического высказывания, заданный автором.

«Непосредственное понимание» Л.Ю. Брик поддержано Л.Ф. Кацисом, но своеобразно: с одной стороны, при сочувственном цитировании «Анти-Перцова» он опускает спор об актуальности для Маяковского «Молитв...» Жамма, а с другой – формирует интерпретационный контекст из «влияний» И.Ф. Анненского (который просто оказывается на месте католического поэта: «Вот откуда в стихотворении Маяковского возникает христианская тема»⁷) и В.В. Розанова (доклад «О сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира» как общий «первоисточник» Анненского и Маяковского⁸). Со ссылкой на наблюдение М.Я. Вайскопфа сюда подключается еще и сентенция Розанова из статьи «А.П. Чехов» (1910), Чехову приписанная («Люблю видеть, как человек умирает»). Однако М.Я. Вайскопф помещает «скандально-кровожадный зачин» стихотворения в более пространственный интертекстуальный ряд, который сам же признает неполным, «сдвинутым»⁹. При этом «релевантные для настоящей работы», отвечающие данной исследовательской установке тексты одному подсказывают вывод о христианском пафосе строки Маяковского, «пусть и с соответствующими модернистско-авангардистскими модификациями»¹⁰, а другому – о декларативно-агрессивной позиции начинающего поэта в духе массового декадентства¹¹.

Вне зависимости от того, насколько убедительны гипотезы о конкретных источниках Маяковского и текстах-посредниках, как толкуются «ближние» и «дальние» литературные связи, все приведенные трактовки сходны в одном: толкование стиха

осуществляется вне авторского контекста. Решение вопроса о смысловом ореоле, смысловой полноте или смысловых границах «проблемного» высказывания требует прежде всего обращения к художественному целому стихотворения и цикла – отнюдь не ради «оправдания» Маяковского, но с целью оправдания его поэтики, понимания ее собственных законов. Важнейшее условие понимания – осознание финального статуса стихотворения «Несколько слов обо мне самом».

Итак, название цикла «Я», формально-грамматические признаки прямой речи в зачине последнего стихотворения – все это, казалось бы, не оставляет сомнений в принадлежности слов: «Я люблю смотреть, как умирают дети»¹². Вопрос о субъекте высказывания неизбежно возникает при осмыслении поэтической модели мира, созданной Маяковским в его первой книге. Та система координат, в которой предстоит существовать лирическому «я», основана на мифологеме рода, родства, что обуславливает многогеройность произведения и полифонизм голосов. Родовые связи предполагают иерархию персонажей.

Обозначив масштаб отношений с миром-городом (первое, не озаглавленное, стихотворение цикла) и характер своей причастности к миру (рыдание о «малых сих»), далее герой самоопределяется по отношению к *жене* (луне) и *дочери* (песне) («Несколько слов о моей жене»), к *маме* – единственному персонажу с биографическим статусом («Несколько слов о моей маме»), а в последнем стихотворении, казалось бы, лишь по отношению к себе («Несколько слов обо мне самом»). Но нарушена ли в итоге структурообразующая парность героев? Присутствие «другого» обнаруживается лирической кульминацией: «Солнце! // Отец мой! // Сжался хоть ты и не мучай!». Само умолчание до главного момента о небесном отце, композиционное положение *отца* в ряду героев, соположенных лирическому «я», – все это несет очевидный иерархический смысл. Поэтому и можно усомниться, что «я» первой – жестокой – строки тождественно тому «я», которое молит: именно страдающее «я» оказывается *ребенком* по отношению к *отцу*, а взирающий на смерть детей совпадает в перспективе сюжета с мучителем-солнцем. Хотя смена носителя речи нигде не обозначена, допустимо предположение, что «несколько слов *обо мне самом*» в зачине произносит не *сам* лирический герой, каким он явлен в предшествующих стихотворениях цикла. Это либо другое «я», иная его ипостась, либо «я» другого лица.

Подкрепляет эту гипотезу одна лингвистическая закономерность, реализованная в сильной позиции заглавия. Во всех вариантах – «Теперь про меня» (первоначальный), «Несколько слов обо мне самом» (окончательный) – сохраняется опорное «я» в косвенном падеже. В языке ряды форм возвратного местоимения и личных местоимений в косвенных

падежах противопоставлены. Если первые выражают «внутреннюю» точку зрения (субъект и объект совпадают: «я говорю о *себе*», «*Себе*, любимому, посвящает эти строки *автор*»), то вторые – «внешнюю» (предложение «я говорю обо *мне*» невозможно, сама форма *обо мне* подразумевает, что субъект и объект действия различны).

С имплицитно выраженной в заглавии семантикой внешнего взгляда *на меня*, говорения *обо мне* согласуется статус наблюдателя в строке зачина: «Я люблю *смотреть...*». Конечно, логическое различие субъектов осложняется сильной оппозицией «я» и «вы», «я» и «он», которая также развивает «зрительный» мотив («Вы прибою смеха мгlistый вал *заметили...*», «Я *вижу*, Христос из иконы бежал...»), ракурсы внешнего и внутреннего взгляда на лирическую ситуацию переключаются стремительно. Однако налицо художественно значимые противоречия, возникшие в результате этих переключений. Их недооценка и становится камнем преткновения для комментаторов, порою близко подходящих к сути проблемы.

Л.Ф. Кацис пишет, что радоваться смерти безгрешных может и вправе тот, «кто представил себя Богом» в миг Страшного Суда, «поэт, взирающий с позиции Бога на апокалиптический “гроба том”»¹³. Справедливость этой аналогии ограничена, в частности, тем, что у Маяковского речь идет о дрящемся «конце времен» («А я – // в читальне улиц – // *так часто* перелистывал гроба том»). Кроме того, в тексте стихотворения, как неоднократно отмечалось, свободно парафразирован целый ряд библейских ситуаций («моление о чаше»: «Христос... бежал»; «моление на кресте»: «Отец мой!...»), – а они выражают позицию *сына*. Очевидно также, что библейская семантика книги здесь лишь фон, оттеняющий новый смысл: книга, раскрывающая свои страницы в Судный день, означает полноту божественного знания о мире, но у Маяковского мир остается необъясненным, его смутное, хаотичное состояние не получает никакого разрешения. Наконец, о невозможности удержаться на «позиции Бога» свидетельствует инверсия пространственной символики: «я» листает *гроба том* в нижнем ярусе мира – *читальне улиц*. Все это обнаруживает множественность точек зрения «внутри» художественного пространства, их конфликтность.

Г.Г. Амелин и В.Я. Мордерер прямо заявляют о принадлежности строки зачина Творцу, но практикуемая ими «радикальная редукция метода»¹⁴ (каламбуры и другие приемы произвольного выбора смыслов) позволяет оценивать сказанное как случайное «попадание в цель»; в том же ряду – искажение наиболее прозрачных для понимания ситуаций. Не считая возможным полемизировать с ненаучными установками, приведем только один показательный пример. Толкуя слова о смерти детей как признание Бога «в *циничной* <именно так!> любви к умирающим детям», авторы обнаруживают в тексте

Маяковского «другого» Небесного отца, утверждают, что «вся надежда только на него: “Солнце! Отец мой! Сжался хоть ты и не мучай!”»; оборванная цитата позволяет сделать вывод: «Солнце, похоже, не мучает. Мучение и смерть исходят из другой <!> испытующей и карающей десницы»¹⁵ (между тем далее герой говорит: «Это *тобою* пролитая кровь моя льется дорогою дольней...»). Вопреки предупреждению А.М. Пятигорского, это не «третье направление» в филологии¹⁶, а лишь крайний случай недоверия к тексту, к событийной полноте, сложности и серьезности поэтического высказывания.

Выяснение композиционно-смыслового статуса финального стихотворения (и строки зачина в его составе) требует проследить, как из системы мотивов рождается метасюжет. Ведущие мотивы в буквальном смысле зреют, «осознают себя» в контексте всего цикла, чтобы получить новое ценностное качество.

На каждом этапе самоопределения героя тематизируется обретение голоса. В первом стихотворении носитель поэтической речи («я») вычленяет свое собственное слово из мирового шума только к финалу: сначала «По мостовой // моей души изъезженной // шаги помешанных // *вьют жестких фраз пяты*», затем – «иду // *один рыдать*». Картина шествия луны-жены во втором стихотворении («Морей неведомых далеким пляжем // идет луна – жена моя. // Моя любовница рыжеволосая. // За экипажем // *крикливо* тянется толпа созвездий пестрополосая») сменяется вопросом: «А я?»; это обозначает пространственное положение героя и предвещает новую пробу голоса: «В бульварах я тону, тоской песков оваян: // ведь это ж дочь твоя – // *моя песня* // в чулке ажурном // у кофеен!» В третьем стихотворении структурная антитеза также имеет пространственно-звуковой характер: «У меня есть мама на васильковых обоях. <...> *Заиграет вечер на гобоях ржавых*» – «А у мамы больной // пробегают народа *шорохи* // от кровати до угла пустого». В итоге слово от лица «я» оформляется в прямом и переносном смысле: принимая вид реплики, с усилием пробивается сквозь нечленораздельные звуки («я скажу, // раздвинув басом ветра вой»). Наконец, в четвертом стихотворении, как и в обращении к маме (*я скажу*), адресованная речь лирического героя предвещается «словом о слове»: «*кричу*... слов иступленных вонзаю кинжал». Этот монолог, выделенный графически¹⁷, составляет вторую половину текста, что позволяет оценивать речевую композицию первой части, строить предположения о субъекте речи в зачине.

Именно к финалу цикла лирика Маяковского обнаруживает свою драматургическую природу. С этой точки зрения отчетливо выделяются этапы формирования поэтического мира. Их сопоставление позволяет выявить качественное структурное изменение текстов, а именно драматизацию как новую форму организации

материала. Сначала «я» выполняет функцию повествователя, описывает «ландшафт души» и мировой пейзаж, причем другие персонажи воспринимаются в этом пейзаже как «они», а не «ты» или «вы». Обращение к далекой *жене* носит условно-риторический характер, а лунно-небесная и урбанистическая образность, как неоднократно отмечалось, восходит к символистам, к Игорю Северянину. Сами «упражнения в стиле» задают отношения с миром как «пробные», когда текст-мир творится еще по чужим правилам, с явным акцентом на эстетизме. Напротив, в двух последних – более личностных – стихотворениях творящее «я» утрачивает власть над текстом, оказывается «внутри» ситуации и предьявляет себя драматургически.

Перелом наступает при попытке автора/героя локализовать пространство, избрав, по контрасту с перекрестком-распятием, центр мирового равновесия. Произнося «несколько слов о моей маме», герой единственный раз созерцает мир из комнаты, освященной изображением близкого человека: «У меня есть *мама на васильковых обоях*». Намек на желанную упорядоченность бытия – *вера* в наступление вечера за окном: «Заиграет вечер на gobоях ржавых, // подхожу к окошку, // *вера*, // что увижу опять // севшую // на дом // тучу». Поэтический мир творится воистину впервые, отчего природные реалии еще как будто свободны от условленных значений и функций: ожидаемая вечерняя туча предвещает лирическую ситуацию «Послушайте!», где традиционная звезда «над крышами» придает вселенной свойства родного («нестрашного») пространства. Но комната как местопребывание «я» все-таки не становится Домом; неодолимо влекущая сила внешнего мира изменяет пространственные, субъектно-объектные отношения таким образом, что уже сам герой оказывается «увиденным» мамой в характерном трагическом обрамлении стихий – заката и ветра: «И когда мой лоб, венчанный шляпой фетровой, // *окровавит гаснущая рама*, // я скажу, // *раздвинув басом ветра вой: // Мама...*». Мир, который не может стать «закономным» – внешним для «я», враждебно «оплотняется», сопротивляясь поэтическому голосу.

Мотив обретения голоса соотнесен в своей динамике с повышением статуса адресата, который в идеале должен обладать единством человечности, родственности, авторитетности; таковы же и условия самопознания, осуществляемого в диалоге. Рыдание о распятых перекрестком городских – невербализованное выражение «я», в котором еще не дифференцировано страдание «о мире» и страдание «от мира» (характерно, что здесь абсолютно лишен негативных коннотаций *городовой*, задолго до Маяковского ставший эмблемой насилия). Рожденная в «браке» с луной дочь-песня, также обращенная к миру в целом, оказывается отделенной от «я», всем принадлежащей: «*моя песня // в чулке ажурном // у кофеен!*»; гротескный образ возникает на скрещении самооценки творца

песни и социального «эха», способного превратить поэтическую самоотдачу в проституцию, в «дешевую распродажу». Наконец, слово к маме (то есть адресованное в самом настоящем смысле)¹⁸ обнаруживает тайну души героя – болезненный характер его мировосприятия. Сначала носители сумасшествия – условные «другие», хотя и «близкие сердцу» («По мостовой // моей души изъезженной // шаги помешанных...»); затем «позаимствованный» стилевой эстетизм позволяет вытеснить безумие из творимого мира, заменив его тоской («тону, тоской песков оваян»); и только в восприятии мамы отражается потаенный напор внутреннего хаоса: «Мама знает – // это мысли сумасшедшей ворохи // вылезают из-за крыш завода Шустова». Овеществленное безумие трансформирует «знание» мамы в «зрение», «зримые мысли» – параллель к портрету «я» в *раме заката* (который, в свою очередь, симметричен фотографии *на васильковых обоях*), и взаимное «рассматривание» переключает лирическую ситуацию в драматургическую.

Контакт с миром в «точке родства» становится катализатором противоречий; с любовью к маме больной соперничает гипертрофированное сострадание «ко всему»: «Мама. // Если станет жалко мне // вазы вашей муки, // сбитой каблуками облачного танца, – // кто же изласкает золотые руки, // вывеской заломленные у витрин Аванцо?...» «Я» ищет повода для одушевления любого объекта, вовлекаемого тем самым в диалог. Именно такова природа своевольного «бутафорского» тропа: если даже вывеска магазина художественных изделий умоляет о чем-то, что понятно одному, то своим даром отзывчивости этот единственный обречен «расплачиваться» и «плакать» за всех. Очевидное «хриstopодобие» позиции героя предваряет драматургически организованный диалог с высшей силой.

Название финального в цикле стихотворения – «Несколько слов обо мне самом» – действительно представляет собой некий итог, потому что герой пытается понять природу своего болезненного взгляда на мир. И хотя очередность явления персонажей цикла, как уже было сказано, обнаруживает принцип иерархии, восхождения к высшему, смятение лирического героя означает, что на последнюю правоту, реализуемую в наличии трансцендентных ценностей, нельзя опереться. В зоне умолчания (следовательно – отчуждения) оказывается образ *отца*. «Отец небесный» – истинная, но еще не выговоренная лирическим «я» причина страданий.

На этой стадии осложняется сквозной для цикла композиционный принцип «я – вы». Отметим прежде всего кажущийся алогизм первого трехстишия. Общим структурообразующим мотив – «смотрение», «всматривание» – оборачивается разрывом мотивной связи, что дает цепь ситуаций самостоятельных, не продолжающих одна другую: «Я люблю *смотреть*, как умирают дети. // Вы прибоя смеха мгlistый вал

заметили // за тоски хоботом? // А я – // в читальне улиц – // так часто перелистывал гроба том». Только предположив, что «смотрят» (и драматургически соперничают) разные субъекты, можно восстановить логику. При этом сугубой условностью оказывается первое в многоголосом зачине обращение к «другому» (*вы... заметили*): мнимый адресат не наделен собственной позицией, возможность «странного» взгляда для него заведомо исключена. Риторический вопрос служит лишь поводом для постулирования собственного необычного *видения*; как начало лирической партии это типологически близко к декларации «А вы могли бы?»

О двух (а не трех) участниках конфликта позволяет говорить важнейший различительный признак их позиций – тема смерти. Ранее уже было показано, что «я» не может удержаться на позиции Бога, созерцающего смерть детей; для пребывающего в *читальне улиц* смерть означает нечто иное. Несовпадение двух «я» (первой и третьей строки), настоящий адресат лирического обращения, конфликт с ним – все это действительно до поры затемнено, потому что герой Маяковского находится в процессе самоопределения, уяснения собственной позиции.

Та же вторая строка играет особую роль в кристаллизации конфликта. Именно к ней Маяковский шел долго (ранние варианты: «Вы прибоая смеха мглистый вал заметили *за слоновым хоботом*», «...мглистый вал заметили б *за тоски слоновым хоботом*»), чтобы в итоге устранить зрительные ассоциации, объяснявшие происхождение и конструкцию образа. Нарочитая смысловая темнота высказывания противостоит шокирующей смысловой прямоте зачина. Возникает оппозиция смысла и бессмыслицы (на первый взгляд, исключительно в плане формально-логическом).

«Странное» восприятие мира имеет признаки детского видения (*слон* как повод для фантазирования), которое нельзя объяснить только футуристической установкой на эстетику «инфантильного» и, в частности, влиянием «Пролога “Эго-футуризм”» Северянина («И потрясающих утопий // Мы ждем, как *розовых слонов*»)¹⁹. Принципиальное отличие от эксцентрики Северянина состоит в том, что у Маяковского детскость лирического «я» либо его двойников обнаруживает себя в момент душевного срыва, катастрофы: «Скрипка издергалась, упрашивая, // и вдруг разревелась // *так по детски...*»; с «детского вопроса» начинается «Ко всему»: «Любимая, за что, за что же?!», а далее – «*Смотрите – // срываю игрушки-латы // я, // величайший Дон-Кихот!*». Здесь «детское» отмечает тот поворот в отношениях «я» с миром, когда ребенок умирает в герое, и умирание совершается «под взглядом» (но ведет это не к взрослению, а утрате собственного «я»). Телеология поэтического мира Маяковского позволяет соотнести лирические ситуации 1914 – 1916 годов и зачин стихотворения «Несколько слов обо мне

самом»; отсюда явствует, что «детская» образность, будучи симптомом нарастающей трагедийности сознания «я», конфликтует с декларацией «Я люблю смотреть, как умирают дети»²⁰. В перспективе лирического сюжета обнаруживается также, что столкновение смысла и бессмыслицы – отнюдь не формальный алогизм, но производное от ракурса зрения: мир осмыслен Творцом и непостижим для «творения» (ребенка), чья смерть созерцается и одобряется свыше.

На рубеже «созерцательной» и «событийной» частей стихотворения «я» превращается в объект воздействия: «*Полночь // промокшими пальцами щупала // меня // и забитый забор, // и с каплями ливня на лысине купола // скакал сумасшедший собор*». С этого момента позиция «я» определяется как страдальческая, вся ситуация воспринимается с точки зрения ее участника, повергнутого в ночь и дождь, окруженного другими носителями смятения. Безумие, которое прежде было присуще «я», теперь оказывается свойством всего мира и требует объяснения. Герой осознает себя обреченным на страдание *сыном* в тот момент, когда его двойник покидает сакральное пространство и погружается в хаос (возникает параллель к жесту дождливой ночи – *ощупыванию*): «Я вижу, Христос из иконы бежал, // хитона оветренный край // целовала, плача, слякоть». Вместе с последним в стихотворении указанием на позицию наблюдателя (*я вижу*) лирический герой перемещается в символический центр мира, на Голгофу. Этот «вектор» движения был намечен еще в финале первой части («иду // один рыдать, // что перекрестком // *распяты // городовые*»), но обреченность на распятие выстрадана «в пути», в процессе осознания себя.

Мысль Бахтина, что «вне Бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самосознание и самовысказывание», что в обезбоженном мире исповедь-самоотчет неизбежно сопровождается проявлениями «злости, недоверия, цинизма, иронии, вызова», чрезвычайно важна для понимания характера лирического слова у раннего Маяковского. Когда герой осознает свое пребывание в «ценностной пустоте» и «холоде», теряет надежду на понимание, он обращается *ко всему* с «вызывающей, дразнящей откровенностью» юродивого, с пафосом «человекоборчества»²¹ («...и в сердце насмешку плюну ей!»). Но в «пороговой» ситуации, отмеченной *бегством Христа* (именно с этого мгновения начинается исповедь в собственном смысле), герой не может кощунствовать. Описанная Бахтиным коллизия здесь почти созрела, однако эксплицируют ее более поздние тексты.

Если допустить все же, что первое в тексте высказывание порождено ироническим юродством лирического «я», то очевидно, что эта интонация локализуется исключительно в зачине. Сменяющий рефлексию поступок трагически серьезен, титаничен («слов

исступленных вонзаю кинжал // в неба распухшего мякоть»), сам акт богоборчества не предполагает той реализации метафоры, которая станет возможна в 4-й части «Облака в штанах» («Видишь, я нагибаюсь, // из-за голенища // достаю сапожный ножик. <...> Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою // отсюда до Аляски!»). Если герой «Облака...» грозит убить Бога в ответ на его жестокость и безнадежную «глухоту», то в заключительной части «Я!» последовательность жестов иная. Возводя состояние мира к первопричине – воле создателя, «я» стремится вступить с *отцом* в диалог, слова-кинжалы раздражают преграду-небо; в то же время метонимическая связь *неба* и *Бога* сохраняется как активный смысловой фон. ИмPLICITному «убийству отца» противостоит реализованная метафора, которая переносит тяжесть преступления на «убийцу сына»: «Солнце! // Отец мой! // Сжался хоть ты и не мучай! // Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней. // Это душа моя // ключьями порванной тучи // в выжженном небе // на ржавом кресте колокольни!» Вся энергия нагнетаемых образов уходит в мольбу, в поиск контакта с высшей силой. Так возникает отсылка к зачину, где прозвучало слово *отца*, а композиционное смещение ответной реплики обусловлено тем (подчеркнем это еще раз), что лирический герой находится в процессе самоопределения, самопознания.

Появление *отца-солнца* включается в логику построения родовых связей «я» с миром и одновременно «перебивает» метасюжет цикла. В момент обращения к *отцу* упраздняются пространственно-временные свойства земного мира: ночь перестает быть временем суток, даже символическим, выжженное солнцем небо не означает, что наступил день, от городского пейзажа остается только вертикальная ось колокольни. С утверждением космогонической модели художественной вселенной становится очевидно, что позиция *отца*, предавшего *сына* на муку, – истинно сверхчеловеческая, внеположная справедливости, милосердию, смыслу, которых ищет «человек просто» («чтоб было без мук»).

Позиция *отца* как единство «голоса» и «взгляда» коррелирует со всей системой мотивов стихотворения. Лирический герой «всматривается» в отношения с *отцом* Христа, своего двойника; будучи вовлечен в созерцаемое пространство как участник конфликта, сам оказывается «под взглядом» высшей силы; отвечает незримому (в ночи, за тучами), но всевидящему *отцу* «изнутри» (из глубины) страдающего мира; наконец, делает попытку освободиться от «внешнего взгляда», обрекающего его на бессмысленные мучения, и вступить в такие отношения с миром, которые оставляют право «видеть» за самим «я»: «Время! // Хоть ты, хромой богомаз, лик намалой мой // в божницу уродца-века! // Я одинок, как последний глаз // у идущего к слепым человека!»

Финальное одиночество – итог всего цикла: ни под взглядом *мамы* (фотография на *васильковых обоях* как икона Богородицы), ни в трансцендентном пространстве *всевидящего отца* лирический герой не может обрести «самость». Такова трагедия «ребенка», догадавшегося о своей «незавершенности» и уязвимости; «я» нуждается в том, чтобы предстать перед «другими», отразиться в зеркале родственной любви (отсюда – сквозной мотив движения к людям), но страшится жестокого взгляда в ответ на свой порыв (ведь именно *отцовский* взгляд его убивает). Мечта об иконописном *лике в божнице* – проекция сложнейшего состояния: здесь и мессианский пафос, и сугубо детская (бескорыстно-детская) жажда признания своего подвига, и поиск спасительной дистанции, защиты от святотатства, и ожидание, что Время «завершит» облик, а вместе с тем позволит преодолеть мучительную зависимость «я» от суда взорающих.

Итоговый в стихотворении мотив всеобщей *слепоты*, помимо очевидного трагического и героического звучания (ответственность единственного *зрячего* перед миром), чреват еще одним – имплицитным – смыслом: это свобода «я» в утопическом пространстве, где одинокий герой, избавленный от стороннего «взора», не имеет нужды в самоопределении по отношению к «другим». Парадокс мотивирован психологически и сюжетно тем, что именно в диалоге с *отцом* проблема самоопределения *сына* достигает максимальной (смертельной) остроты. Таким образом, процесс выделения «я» из мира, обретение позиции, воскрешающее логику мифа, ведет к усложнению субъектно-объектной организации поэтического мира Маяковского.

Финальное стихотворение цикла обнаруживает природу отношений «я» с миром, моделируя тем самым устойчивые для Маяковского трагические коллизии, предвещая, в частности, структуру поэмы «Облако в штанах» и ее финал.

Примечания

¹ *Карабчиевский Ю.А.* Воскресение Маяковского. М.: Советский писатель, 1990. С. 20.

² О «непонимании социальной основы и идейного задания вещи» как причине упреков «в аморальности» см.: *Тренин В.В., Харджиев Н.И.* Поэтическая культура Маяковского / Предисл. Н. Коварского. М.: Искусство, 1970. С. 197 – 198.

³ Маяковскому: Сборник воспоминаний и статей / Сост. Вс. Азаров и В. Спасский. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1940. С. 180.

⁴ «Ведь если на одну минуту предположить, что не реальный человек – Владимир Владимирович Маяковский вдруг “полюбил смотреть, как умирают дети”...» (*Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 26). См. также: *Коваленко С.А.* «Звездная дань». Женщины в судьбе Маяковского. М.: Эллис Лак, 2006. С. 82).

⁵ *Перцов В.О.* Маяковский. Жизнь и творчество. Т. 1. М.: Советский писатель, 1951.

⁶ *Брик Л.Ю.* Из материалов о В.В. Маяковском // *Литературное обозрение.* 1993. № 6. С. 61.

⁷ *Кацис Л.Ф.* Указ. соч. С. 24.

⁸ *Кацис Л.Ф.* Указ. соч. С. 27.

⁹ *Вайскопф М.Я.* Во весь Логос. Религия Маяковского. М. – Иерусалим: Саламандра, 1997. С. 14.

¹⁰ Кацис Л.Ф. Указ. соч. С. 26.

¹¹ Вайскопф М.Я. Указ. соч. С. 21.

¹² Стихотворные тексты цитируются по изданию: *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. Курсив в цитатах принадлежит авторам статьи.

¹³ Кацис Л.Ф. Указ. соч. С. 26, 39.

¹⁴ Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. *Миры и столкновения Осипа Манделштама.* М.;СПб.: Языки русской культуры, 2000. С. 10.

¹⁵ Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Указ. соч. С. 255, 256.

¹⁶ Пятигорский А.М. [Предисловие I] // Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Указ. соч. С. 8.

¹⁷ Кавычки в данном случае – факультативный признак *я-слова*; их не было, как и иных знаков препинания, в первом издании цикла, однако эффект монолога в составе лирического высказывания налицо.

¹⁸ Невозможно согласиться с М. Вайскопфом, когда он объясняет «мamu на васильковых обоях» как противоестественную «замену» настоящей матери (*Вайскопф М.Я.* Указ. соч. С. 50): ситуация спасительного контакта с «мамой» переходит в поэму «Облако в штанах», где образ получает еще большую биографическую конкретность («Скажите сестрам, Люде и Оле...»).

¹⁹ Связь текстов отмечена Л.Ф. Кацисом.

²⁰ Ср. с предположением о смерти как метафоре взросления в статье: *Замятина О.* Поэтика лирического цикла «Я» Маяковского // *Грехневские чтения.* Вып. 4. Нижний Новгород, 2007. С. 148.

²¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. *Работы 1920-х годов.* Киев: Next, 1994. С. 204, 205.

О.А. Лекманов

О финальном стихотворении мандельштамовского «Камня» (1913)*

Исследователи справедливо называют мандельштамовский «Notre Dame» поэтическим манифестом акмеизма¹. Им завершается подборка «действительно акмеистических стихов»², появившаяся в третьем номере петербургского журнала «Аполлон» за 1913 год.

Где римский судья судил чужой народ,
Стоит базилика, – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Ударное - финальное – место занимает стихотворение «Notre Dame» и в первой поэтической книге Мандельштама «Камень» (1913). Здесь оно, вместе с «Лютеранином» (1912) и «Айя-София» (1912) помещено после нескольких

* Первая публикация: Искусство versus Литература. Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков / Под общ. ред. Е.Е. Дмитриевой. М.: ОГИ, 2006. С. 455 - 461.

мандельштамовских стихотворений 1913 года. Важно обратить внимание не только на то обстоятельство, что эти три текста совокупно образуют «триптих о религиях Европы – Протестантизме, Православии и Католичестве»³, но и на то, что в «Notre Dame» собраны воедино чуть ли не все пространственные площадки, на которых разворачивается действие стихотворений «Камня». Взгляд на помещение изнутри сменяется в «Notre Dame» взглядом на него же снаружи; насыщенное профессиональной архитектурной терминологией описание городского собора соседствует (в III строфе) с вкраплениями элементов природных, первозданных пейзажей.

Сопоставление природы и архитектуры – тема целого ряда акмеистических текстов Мандельштама 1912 – 1915 годов. Можно даже, не рискуя впасть в сильное преувеличение, сказать, что именно это соотношение – центральное для мандельштамовской концепции акмеизма. Почему?

Напомним, что в свой ранний, доакмеистический период поэт больше писал о природных пейзажах, чем об архитектурных ландшафтах. Окружающая природа пугала и в то же время притягивала Мандельштама-символиста:

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир болезненный и странный
Я принимаю, пустота!

(Из стих. «Слух чуткий парус напрягает...», 1910)

Энигматическому миру природы (взгляд снаружи) в первых стихотворениях «Камня» противопоставлена обжитая, уютная комната (взгляд изнутри), предметный мир которой привычен и подвластен лирическому герою:

Вся комната напоена
Истемой – сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

(Из стих. «Невыразимая печаль...», 1909)

Вскоре после того, как Мандельштам в конце 1911 года стал членом первого «Цеха поэтов», а затем примкнул к акмеизму, в его стихах и статьях впервые появились архитектурные мотивы.

Традиционно, из столетия в столетие, природный хаос противопоставлялся архитектурному космосу. Среди актуальных для Мандельштама и для концепции стихотворения «Notre Dame» примеров такого противопоставления – роман Ж.К. Гюисманса «Собор». П. Стейнер установил, что этот роман послужил одним из подтекстов мандельштамовского поэтического манифеста акмеизма⁴. А ключевой для «Notre Dame» образ готической души восходит к заметке Вячеслава Иванова «Экскурс I. О Верлене и Гейсмансе», впервые опубликованной в ивановской книге статей «По Звездам». Здесь говорится о том, что великий французский декадент «показал впервые, под лупою своей повышенной чувствительности, тончайшие ткани *готической души*»⁵. (Напомним, что впервые собор Notre Dame упоминается у Мандельштама как раз в том месте его юношеского письма к Вячеславу Иванову, где обсуждается книга «По Звездам»: «Вы позволите мне сначала – несколько размышлений о вашей книге. Мне кажется, ее нельзя оспаривать – она пленительна и предназначена для покорения сердец. Разве, вступая под своды Notre Dame, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами? Ваша книга прекрасна красотой великих архитектурных созданий и астрономических систем».)⁶

Но, пожалуй, наиболее отчетливо противопоставление неорганизованной природы жестко структурированной архитектуре прослеживается в том фрагменте предисловия Валерия Брюсова к книге участника «Цеха поэтов» Николая Клюева «Сосен перезвон» (1911)⁷, в котором нам видится едва ли не главный полемический подтекст мандельштамовского «Notre Dame». Если в заглавии клюевской книги сосны метафорически уподоблены перезванивающимся колокольням, в брюсовском предисловии природа и архитектура жестко разведены (причем, клюевская поэзия, разумеется, отнесена к природному полюсу): «Прекрасны гигантские готические соборы, строившиеся целый ряд столетий, по одному, глубоко обдуманному плану. Мощные колонны вставали там, где им указал быть замысел художника, тяжелые камни, громоздясь один на другой, образовывали

легкие своды, и целое поныне поражает нас своей законченностью, стройностью, соразмерностью всех своих частей. Но прекрасен и дикий лес, разросшийся как попало, по полянам, по склонам, по оврагам. Ничего в нем не предусмотрено, не предрешено заранее, на каждом шагу ждет неожиданность, – то причудливый пенёк, то давно повалившийся, обросший мохом ствол, то случайная луговина, но в нем есть сила и прелесть свободной жизни <...> Поэзия Н. Клюева похожа на этот дикий, свободный лес, не знающий никаких “планов”, никаких “правил”. Стихи Клюева выросли тоже “как попало”, как вырастают деревья в бору»⁸.

Переключки мандельштамовского стихотворения с брюсовским предисловием кажутся разительными. И там, и там воспеты «готические соборы». И там, и там «тяжелые камни», подчиняясь «замыслу художника», образуют «легкие своды». Столь же разительным оказывается в итоге несходство взглядов Брюсова и Мандельштама на соотношение природы и архитектуры. У Брюсова «дикий лес», в котором ничто «не предусмотрено, не предрешено заранее» предстает антиподом готических храмов, строившихся «целый ряд столетий, по одному, глубоко обдуманному плану». У Мандельштама «стихийный лабиринт, непостижимый лес» описан как органическая часть готического собора, в устройстве которого всё подчинено «тайному плану».

Ключом к пониманию соотношения архитектуры и природы у Мандельштама-акмеиста могут послужить начальные строки его стихотворения 1914 года, где между природой и архитектурой поставлен знак равенства:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.
(«Природа – тот же Рим и отразилась в нем...», 1914)

В природе, согласно оптимистической концепции Мандельштама, ничто не устроено «как попало», но всё подчинено «тайному плану» Архитектора-Создателя. Природа есть отражение, продолжение культуры. Позитивисты говорили, что природа это не храм, а мастерская. Символисты утверждали, что

«Природа – храм» (заглавие стихотворения Вячеслава Иванова). Мандельштам-акмеист полагал, что каждому надлежит заниматься своим делом: природа – это мастерская Создателя; храм – это мастерская архитектора; стихотворение и стихотворная книга – это мастерская поэта. Недаром в одном из мандельштамовских стихотворений 1914 года параллель «природа – архитектура» легко подменяется параллелью «природа – поэзия». При этом Мандельштам вновь прибегает к «профессиональной» терминологии, подчеркивая структурную организованность поэзии, ее подчинение «тайному плану» (отметим в скобках, что в этом стихотворении, как и в «Notre Dame», возникает тютчевско-паскалевский мотив тростника)⁹:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
 В тонических стихах единственная мера.
 Но только раз в году бывает разлита
 В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
 Уже с утра покой и трудные длинноты;
 Волы на пастбище, и золотая лень
 Из тростника извлечь богатство целой ноты.

Подобная точка зрения на мироустройство позволила Мандельштаму на некоторое время освободиться от того пугающего ощущения хаоса окружающей жизни, которое преследовало автора стихотворения «Notre Dame» в юности.

Поэтому не должно удивлять, что Мандельштам дал своей дебютной книге стихов «архитектурное» заглавие «Камень», сменившее первоначальный, «природный» вариант заглавия – «Раковина».

Примечания

¹ Среди многочисленных работ о мандельштамовском стихотворении «Notre Dame» особо выделим следующие: *Steiner P.* Poem as manifesto: Mandelstam's «Notre Dame» // *Russian Literature*. T. 5. Vol. 3. Amsterdam, 1977. Pp. 239 - 256; *Кантор Е.* В толпокрылатом воздухе картин. Искусство

и архитектура в творчестве О.Э.Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 59 - 68; *Гаспаров М.Л.* Поэт и общество: Две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама // «Сохрани мою речь...» Вып. 3. Часть I: Публикации. Статьи / Сост. П. Нерлера, О. Лекманова, М. Соколовой, Ю. Фрейдина. М.: РГГУ, 2000. С. 25 - 41. (Записки Мандельштамовского общества. № 10).

² Так эта подборка охарактеризована в письме Н.С. Гумилева к В.Я. Брюсову от 28 марта 1913 года. См.: Переписка <В.Я. Брюсова> с Н.С. Гумилевым / Вступ. статья и коммент. Р.Д. Тищенко и Р.Л. Щербакова. Публикация Р.Л. Щербакова // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М.: Наука, 1994. С. 75.

³ *Brown C.* Mandelstam. Cambridge, 1973. P. 189.

⁴ См.: *Steiner P.* Poem as manifesto: Mandelstam's «Notre Dame». P. 243.

⁵ Цит. по: *Иванов Вяч. И.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 136.

⁶ *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. Т. IV. С. 14.

⁷ На обложке книги Клюева – 1912 год, хотя вышла она в ноябре 1911 года.

⁸ Цит. по: *Брюсов В.Я.* Среди стихов. 1894 – 1924. М.: Советский писатель, 1990. С. 376.

⁹ Подробнее об этом мотиве в «Notre Dame» см.: *Гаспаров М.Л.* Поэт и общество: Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама. С. 28.

**Финал, которого не было:
Модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина¹**

1. Постановка проблемы

Как известно, фрагменты А.С. Пушкина на тему роковой Клеопатры и сопутствующую ей тему творчества, начиная с 1837 года пустили глубокие корни в русской литературе²:

- «Египетские ночи» (опубл. 1837);
- «Клеопатра» (в редакции 1828 года опубл. 1837 в составе «Египетских ночей», на месте второй импровизации);
- «Гости съезжались на дачу...» (частями опубл. 1839, 1857, 1882, 1884);
- «Мы проводили вечер на даче...» (частями опубл. 1855, 1857);
- «Цесарь путешествовал...» / «Повесть из древне-римской жизни» (опубл. 1855)³;
- «Поэт идет. Открыты вежды...» – строфы из «Родословной моего героя»⁴ (опубл. 1882, как претендент на место первой импровизации в «Египетских ночах»).

На этот цикл (далее ЕНЦ) ориентировались писатели всего послепушкинского времени, от М.Ю. Лермонтова, автора «Тамары» (1841), до Генриха Сапгира, автора «Шуршальника из старых газет. Египетские ночи» (1999)⁵, когда создавали образ *femme fatale* в ситуации смертельного накала страстей. В настоящем исследовании хронология более чем полуторавекового пушкинского влияния будет ограничена 11 писателями-модернистами, от Александра Емельянова-Коханского до поздней Анны Ахматовой, а само влияние ЕНЦ – разработкой отсутствующего у Пушкина финала к сюжетной линии «Клеопатра и ее любовники на одну ночь».

Выбор пал на модернизм по причине невероятного разброса трактовок ЕНЦ, предложенного им. Из них будут рассмотрены три: (1) домысливание финала ЕНЦ в форме критического отзыва; (2) его дописывание в соавторстве с Пушкиным; и (3) творческая

переделка ЕНЦ, в новом ключе и с новым финалом, в подражание Пушкину или же соперничестве с ним.

Разнообразие модернистских трактовок ЕНЦ имеет под собой много причин. Прежде всего, в эту эпоху культ Пушкина уже достиг своего апогея, но еще не был отлит в бронзу, как в советское время, а потому литературная игра с самым именитым русским классиком дозволялась, хотя и не всегда поощрялась. Далее, одно из направлений модернизма – романтическое (мелодраматическое) – подпитывалось романтическими ситуациями ЕНЦ, другое же, историзирующее, в своей египетской ипостаси возводило себя к Пушкину как автору Клеопатры и ее египетских ночей. Нельзя забывать и о том, что модернистский образ жизни, включая жизнотворчество, и модернистская литература несли с собой сексуальное раскрепощение, эмблемой которого и стала пушкинская Клеопатра. Последнее объяснение, разное в публикациях ЕНЦ, ждет нас впереди (см. § 2.5).

Создатели послепушкинских Клеопатр и клеопатрообразных героинь работали с тремя пушкинскими произведениями: «Египетскими ночами», «Клеопатрой» и «Мы проводили вечер на даче». Однако в эпоху модернизма их знали не в том виде, в каком их знают сейчас. Поэтому, прежде чем реконструировать эту галерею, стоит рассмотреть эдиционную практику преподнесения пушкинского наследия, существовавшую с момента его появления в печати и вплоть до 1930 - 1940-х годов, когда сложился теперешний эдиционный канон.

2. «Египетские ночи» в эдиционной практике модернизма

2.1. «Египетские ночи». В современном каноне эта повесть состоит из прозы и двух поэтических импровизаций. В черновиках же Пушкина, вопреки предупреждению рассказчика «Египетских ночей» («Вот они, вольно переданные одним из наших приятелей со слов, сохранившихся в памяти Чарского»), импровизации как раз отсутствовали. Под тему второй, «Cleopatra e i suoi amanti» [ит. «Клеопатра и ее любовники»], идеально подходила «Клеопатра». Это стихотворение в редакции 1828 года было вставлено в «Египетские ночи» уже при самой первой публикации в журнале «Современник» (1837, VIII. С. 5 – 24). Стихотворения же на тему первой импровизации, «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением», в архиве

Пушкина до поры до времени найти не удавалась. Эта лакуна нередко оговаривалась в собраниях сочинений Пушкина. Поворотной стала заметка П. Б. (П.И. Бартенева) «Египетские ночи А.С. Пушкина» в «Русском Архиве» (1882):

Когда Чарский посетил импровизатора..., он ему дал тему для стихов: *Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением.* ... Нам посчастливилось отыскать их:

Поэт идет. Открыты вежды,
Но он не видит никого,
А между тем за край одежды
Тихонько дергают его.
Глупцы твердят: «Он верно дремлет.
Куда, куда? дорога здесь!»
Напрасный труд! Поэт не внемлет,
Идет, куда его влекут...
(Мечты свободные)

*

Таков поэт! Как Аквилон,
Что́ хочет, то уносит он:
Увядший лист, иль прах площадный,
Иль купол...
И не спросясь ни у кого,
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего⁶.

Другой материал для заполнения лакуны, близкий к бартеневскому, предложил А.Ф. Онегин в заметке «Четыре новые строфы “Родословной моего героя” А.С. Пушкина» в «Русской мысли» (1886):

XI строфа

Зачем крутится ветер в овраге,
Волнует степь и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге

Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, угрюм* и страшен,
На пень гнилой? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись! таков и ты, поэт,
И для тебя закона** нет.

*вар. – тяжел.

** вар. – условий⁷.

Черновой вариант IX строфы

Стремиться к небу должен гений*;
Обязан истинный поэт
Для вдохновенных песнопений
Избрать возвышенный предмет.
Зачем же ты без цели бродишь?
Едва достигнув высоты,
Уж взора ты с земли не сводишь
И низойти стремишься ты.
Предмет минутной**
Тебя тревожит и манит,
Твоей души веселье смутно,
Бесплодный жар в тебе горит.

* вар. – Быть чудаком не может гений.

** *Минутной* (?) и слово перед ним, означенное точками, крайне неразборчиво написаны⁸.

Ставший теперь каноническим облик, с двумя импровизациями, «Египетские ночи» приобрели в конце 1920-х – 1930-х годах. В таком виде «Египетские ночи» вышли

отдельным изданием в серии «Academia» (1927). Его редактор, П.И. Новицкий, выдвинул новую задачу преподнесения «Египетских ночей»: как текста для чтения⁹. Попутно отмечу, что в послесловии он обсуждал и отсутствие финалов у ЕНЦ:

Почему все попытки этого рода остались незавершенными? Потому ли, что взыскательный художник не удовлетворялся обработкой темы и построением сюжета? Или потому, что тема носила слишком мучительный и острый характер, затрагивала такие общественные и личные отношения, изображение которых угрожало гибелью автору?¹⁰

В «Собрании сочинений» Пушкина, выпущенном как приложение к «Красной Ниве» (1930), первая импровизация приводилась в комментариях¹¹. Во втором отдельном советском издании «Египетских ночей» (1934) ее опять не было. Зато она украсила парижское издание Модеста Гофмана (1935), о котором еще пойдет речь. Эти нововведения закрепило академическое «Собрание сочинений А.С. Пушкина» (т. VIII, 1940).

2.2. «Клеопатра». Это стихотворение в редакции 1828 года сразу вошло в «Египетские ночи». В XIX веке и в первой трети XX века оно публиковалось в следующем виде:

Чертог сиял. Гремели хором
Певцы при звуке флейт и лир.
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир.
Сердца неслись к ее престолу;
Но вдруг над чашей золотой
Она задумалась и долу
Поникла дивною главой...

И пышный пир как будто дремлет;
Безмолвны гости; хор молчит;
Но вновь она чело подъемлет
И с видом ясным говорит:
«В моей любви для вас блаженство;
Блаженство можно вам купить...
Внемлите мне: могу равенство

Меж нами я восстановить.
Кто к торгу страстному приступит?
Свою любовь я продаю;
Скажите: кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою?»

Рекла – и ужас всех объемлет,
И страстью дрогнули сердца...
Она смущенный ропот внемлет
С холодной дерзостью лица
И взор презрительный обводит
Кругом поклонников своих...
Вдруг из толпы один выходит,
Вослед за ним и два других;
Смела их поступь, ясны очи;
Она навстречу им встает.
Свершилось: куплены три ночи,
И ложе смерти их зовет.

Благословенные жрецами,
Теперь из урны роковой
Пред неподвижными гостями
Выходят жребии чередой:
И первый – Флавий, воин смелый,
В дружинах римских поседель;
Снести не мог он от жены
Высокомерного презренья;
Он принял вызов наслажденья,
Как принимал во дни войны
Он вызов ярого сраженья.
За ним Критон, молодой мудрец,
Рожденный в рощах Эпикура,
Критон, поклонник и певец
Харит, Киприды и Амура –
Любезный сердцу и очам,
Как вешний цвет едва развитый,
Последний имени векам

Не передал. Его ланиты
Пух первый нежно оттенял;
Восторг в очах его сиял;
Страстей неопытная сила
Кипела в сердце молодом...
И с умилением на нем
Царица взор остановила.

«Клянусь... о мать наслаждений!

Тебе неслыханно служу:
На ложе страстных искушений
Простой наемницей схожу!
Внемли же, мощная Киприда,
И вы, подземные цари
И боги грозного Аида!
Клянусь, до утренней зари
Моих властителей желанья
Я сладострастно утолю,
И всеми тайнами лобзанья
И дивной негой утомлю!
Но только утренней порфирой
Аврора вечная блеснет,
Клянусь, под смертною секирой
Глава счастливых отпадет!»

И вот уже сокрылся день.
И блещет месяц златорогий;
Александрийские чертоги
Покрыла сладостная тень;
Фонтаны бьют, горят лампы,
Куруется легкий фимиам,
И сладострастные прохлады
Земным готовятся богам;
В роскошном золотом покое,
Средь обольстительных чудес,
Под сенью пурпурных завес,
Блещет ложе золотое.

Здесь обращает на себя внимание графическое оформление финала строкой точек, маркирующих его недописанность или нарочитую оборванность, по аналогии с «Евгением Онегиным».

Импульсом к созданию «Клеопатры» послужил анекдот Аврелия Виктора:

Naec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit: tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emirent.
[Была она так сластолюбива, что часто продавалась, и так прекрасна, что многие покупали ее ночь ценой смерти.]¹³

Поэт развернул его в многофигурную сцену роскошного александрийского пира: заскучавшая Клеопатра (выведенная полубогиней) предлагает свои ночи в обмен на жизнь; брошенный ею вызов принимают воин, мудрец и прекрасный юноша. Эта сцена обрывается клятвой Клеопатры служить Киприде *простой наемницей*. Далее следует описание покоев и золотого ложа, предвещающего, как минимум, ненаписанную ночь любви и сцену казни.

С 1880-х годов в печати стали появляться варианты «Клеопатры». В 1884 году в «Русской старине» (май. С. 344 – 345) В.Е. Якушкин опубликовал ее 6-стопную редакцию 1824 года:

И снова гордый глас возвысила царица.
Забыты мною днесь венец и багряница!
Простой наемницей на ложе восхожу,
Неслыханно тебе, Киприда, я служу,
Се новый дар тебе ночей моих награда.
О боги грозные! Внемлите ж, боги ада,
Подземных ужасов печальные цари!
Примите мой обет: до сладостной зари
Властителей моих последние желанья
И дивной негою и тайнами лобзанья,
Всей чашею любви послушно упою...
Но только сквозь завес во храмину мою
Блеснет Авроры луч, – клянусь моей порфирой, –
Главы их упадут под утренней секирой!

Сюжет «Клеопатра и ее любовник на одну ночь» получает развитие во втором фрагменте – «Ах, расскажите, расскажите»:

– Алексей Иванович, ... расскажите нам про Клеопатру. ...

– В числе Латинских историков есть некто Аврелий Виктор... [К]нижонка его довольно суха и ничтожна. ... Но в ней находится сказание о Клеопатре, которое так меня поразило, и, что́ замечательно, в этом месте Аврелий Виктор, сухой и скучный, силою выражения равняется Тациту: *Haec tantae libidinis* ...

– Какой ужас! сказали дамы.

– Как что? Кажется, одной Клеопатре вошло в голову оценить себя такой ценою...

– Какая же тут главная идея? не помните ли?

Он начинает описанием пиршества в садах царицы Египетской. На берегу четырехугольного озера, выложенного Мемфисским мрамором, Клеопатра угощает своих друзей. Гремит музыка. Евнухи разносят вина. ... Струится фимиам в кадилыницах. Пир утих. Гости в недоумении.

И вдруг над чашей золотой

Она задумалась...

Зачем печаль ее гнетет?

Чего еще недостает

Египта древнего царице?

В своей блистательной столице,

Спокойно властвует она,

И часто пред ее глазами

Пирьы сменяются пирами,

И величавые искусства

Ей тешат дремлющие чувства.

Горит ли Африканский день,

Свежеет ли ночная тень,

Покорны ей земные боги,

Полны чудес ее чертоги.

В златых кадилах вечно там

Сирийский дышит фимиам,

Звучат тимпаны...

Весь мир царице угождает,

Сидон ей пурпур высылает...

Вдоль Нила...

... ветрила

Она в триреме золотой

Плывет...

Она пошла

В покои тайного дворца,

Где ключ угрюмого скопца

Хранит невольников прекрасных

И юношей стыдливо-страстных.

– Этот предмет должно бы доставить маркизе Жорж–Занд, такой же бесстыднице как ваша Клеопатра. Она ваш Египетский анекдот переделала бы на нынешние нравы.

– Невозможно! ... Таковой торг нынче не сбыточен, как сооружение пирамид, как Римские зрелища, игры гладиаторов и зверей.

– ... Неужто между нынешними женщинами не найдется ни одной, которая на самом деле захотела бы испытать то что твердят ей поминутно любовники: что любовь ее была бы дороже им жизни.

– ... [К]аким образом можно сделать это ученое испытание? Клеопатра имела всевозможные способы заставить должников своих расплатиться. А мы? ...

– Женщина может взять с любовника честное слово, что на другой день он застрелится.

– Он на другой день уедет в чужие края, а она останется в дурах.

– Если он согласится остаться навек бесчестным в глазах той, которую любит. Да и самое условие неужели так тяжело? ... И я стану трусить, когда дело идет о моем блаженстве?...

А. И. сел подле Лидиной, ... и сказал ей вполголоса:

– Что вы думаете об условии Клеопатры?

Лидия (*sic!*) молчала. А. И. повторил свой вопрос.

– Что вам сказать? Иная женщина дорого себя ценит; но мужчины XIX столетия слишком хладнокровны, благоразумны, чтобы заключать такие условия.

– ... Вы думаете, что в наше время... найдется женщина, которая будет иметь довольно гордости, довольно силы душевной, чтоб предписать любовнику условия Клеопатры?..

– Думаю; даже уверена...

– Вы не обманываете меня? Скажите...

Лидина взглянула на него огненными, пронзительными глазами и произнесла твердым голосом: *нет!*

А. И. встал и тотчас исчез¹⁷.

В нем римскому анекдоту о Клеопатре предстоит быть разыгранным двумя представителями петербургского света – Алексеем Ивановичем [*Иванычем* в современном каноне] и Лидиной [*Вольской* в современном каноне], но как именно, остается лишь гадать.

2.4. Цикл «Египетские ночи». В Собраниях сочинений Пушкина «Египетские ночи» довольно часто печатались как ядро цикла, в который также входили «Гости съезжались на дачу», «Мы проводили вечер на даче», «Цесарь путешествовал» и некоторые другие, именовавшиеся «подготовительными отрывками к “Египетским ночам”». Так, в V томе «Сочинений и писем А.С. Пушкина» под ред. П.О. Морозова (1904) ЕНЦ опубликовано под названием «“Египетские ночи” (Клеопатра) (1835)» и включает в себя: редакторскую справку об истории создания и публикации ЕНЦ:

«Египетские ночи», в том виде, в каком это произведение сохранилось в черновых тетрадях Пушкина... состоят из пяти отрывков: 1) начало и программа повести из древне-римской жизни; 2) и 3) два варианта начала повести из жизни петербургской, в которой еще нет импровизатора; 4) вступление к рассказу о Чарском и 5) повесть в окончательной обработке, первая глава которой переделана из только что указанного вступления¹⁸,

«Повесть из древне-римской жизни» [Цесарь путешествовал]; «Мы проводили вечер на даче» и некоторые другие отрывки (все под литерой «А»); и собственно «Египетские ночи» (под литерой «Б»)¹⁹.

На изменение этой довольно распространенной эдиционной практики повлияло самое авторитетное собрание сочинений Пушкина Серебряного века – Брокгауза и Эфрона, под редакцией А.С. Венгерова. В томе IV «Поэт идет... открыты вежды... [Черновой набросок]», «Гости съезжались на дачу [набросок 1831 – 1832 гг.]», «Египетские ночи» и «Цезарь путешествовал» стояли отдельно²⁰. Два последних текста сопровождались заметками Валерия Брюсова, «Неоконченные повести из русской жизни» (о страстных женских натурах типа Вольской, героини «Гости съезжались на дачу»); и «Египетские ночи», причем в последней ЕНЦ преподносился все-таки как цикл.

Еще один пример анти-циклической подачи ЕНЦ – «Полное собрание сочинений А.С. Пушкина» 1921 года²¹, где в томе V, в разделе «Отрывки и программы», один за другим шли «Гости съезжались на дачу...», «Египетские ночи» и «Цезарь (*sic!*) путешествовал» и некоторые другие, но без объединяющей их «шапки».

2.5. Выводы. Итак, домодернистская и модернистская эдиционная практика преподнесения ЕНЦ была довольно свободной. В то же время она стремилась расширить

доступ к пушкинской лаборатории, через публикацию вариантов и планов. В результате писателям-модернистам был предложен целый веер возможностей для творческого осмысления ЕНЦ (кстати, больше такого шанса у русских писателей не было). Так, «Египетские ночи», «Клеопатру» и «Мы проводили вечер на даче» можно было рассматривать как самостоятельные произведения или же как главы большого неосуществленного проекта; трактовать их как завершенные или только начатые.

Как же распорядились пушкинским наследием писатели-модернисты? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся непосредственно к пушкинскому сюжету, который будет рассмотрен с точки зрения предсказуемости/непредсказуемости финала.

3. Пушкинские контуры финала

Сюжетная линия Клеопатры, как она отразилась в «Клеопатре» и «Мы проводили вечер на даче», задана следующими мотивами:

(1) Клеопатра бросает вызов своим поклонникам, предлагая провести с ней ночь любви и заплатить за это максимально дорогой ценой – жизнью [вариант с проекцией на современность: герой жаждет пережить только что описанный «опыт с Клеопатрой» и ищет партнершу];

(2) среди поклонников Клеопатры находятся готовые принять ее вызов [современный вариант: среди женщин находится та, что готова сыграть «Клеопатру»];

(3) условие Клеопатры принимает вид устного договора, заключаемого прилюдно и сопровождаемого клятвой богам [современный вариант: договор заключается с глазу на глаз, с частичным вовлечением более широкой аудитории].

Она имеет две потенциальные развязки: любовник Клеопатры либо расплачивается своей жизнью за полученное удовольствие, либо избегает платы, оставаясь в живых.

Пушкин подсказал своим последователям и отдельные нюансы таких развязок. Прежде всего, в его «Клеопатре» три любовника задают разного рода троичные конструкции. Самой «пушкинской» будет такая. Поскольку Клеопатра отличила третьего претендента тем, что остановила на нем взгляд умиления, то казнь, через отсечение головы, первых двух будет задана инерция, которая в дальнейшем будет нарушена неказнью или же особой, нежной, руками Клеопатры, казнью третьего. В случае, если третий не погибнет, Клеопатра, по еще одной пушкинской подсказке, окажется нарушительницей

клятвы богам. Соответственно, ее собственная жизнь может быть поставлена под удар. Им может стать проигранная битва при Акциуме, завоевание Александрии Октавианом или ее самоубийство.

Продолжатели Пушкина не всегда в точности воспроизводили его сюжеты, усиливая одни элементы и ослабляя или же опуская другие²². Это касается, например:

(1) торга (условия Клеопатры, его притяжения героем и заключения договора), который мог игнорироваться;

(2) повышения Клеопатры до богини или же понижения до проститутки;

(3) раздвоения Клеопатры на двух (или более) героинь, скажем, «историческую» и «современную» Клеопатру;

(4) повышения социального статуса ее любовника до царя или же понижение до раба;

(5) количества ее любовников;

(6) замены ставки торга, например, честью вместо жизни;

(7) развертывание одной ночи до романа или же свертывание до платонического увлечения;

(8) Клеопатры в роли не только инициатора казни, но и палача; и

(9) замены орудия казни с секиры или пистолета на кинжал или змею.

4. Теоретическое обсуждение финала

В эпоху модернизма ЕНЦ активно обсуждался с точки зрения завершенности/незавершенности. Так, Владислав Ходасевич, хотя и пробовавший себя в дописывании Пушкина²³, возражал против аналогичных опытов Брюсова и Гофмана, отказываясь видеть незавершенность ЕНЦ. Александр Амфитеатров в «Пушкинских осколочках», приуроченных к столетию гибели Пушкина, возвел его «осколочки», включая ЕНЦ, к особой эстетике – бытованию античных, средневековых или ренессансных художественных объектов в виде фрагментов:

Возьмите хотя бы... «Цезарь путешествовал». Всего какие-нибудь двадцать-тридцать строк, едва приступ к огромной исторической программе, а разве можно считать его «неоконченным»? Античный мир уже глядит из него во все глаза... Если это неоконченность, то разве неоконченность Ватиканского торса,

который Микель Анджело считал самым совершенным достижением скульптуры. ...Говорю об излюбленных моих «осколочках», ... из которых... каждый... высокохудожественная цельность, запечатленная «гением чистой красоты»²⁴.

По эту сторону железного занавеса на законченности ЕНЦ настаивала Ахматова (как и Ходасевич, она выступала в роли пушкиниста). В работе «Две новые повести Пушкина» (1959) в связи с «Мы проводили вечер на даче» она обсуждает Вольскую [Лидину] и Минского [Алексея Иваныча], которым предстоит, но за рамками пушкинского повествования, пережить любовные страсти:

Да и отрывок ли это? Все, в сущности, сказано. Едва ли читатель вправе ожидать описания любовных утех Минского и Вольской и самоубийства счастливец. Мне кажется, что «Мы проводили...» – нечто вроде маленьких трагедий Пушкина, но только в прозе²⁵.

Так, в сущности, проводилась охранительная политика в отношении ЕНЦ.

Она победила позже. А в эпоху модернизма более популярной была другая, разрешавшая и даже стимулировавшая поиски развязок. Одним из тех, кто ее выразил в критических статьях, был Брюсов – кстати, первый по времени писатель-модернист, выступивший в роли пушкиниста. В своей работе «Египетские ночи» (1910) он сформулировал проблему финала так:

Что могло следовать дальше? Хотел ли Пушкин представить в образах купленные три ночи? ... Может быть, хотел он... придать несколько больше человечности образу Клеопатры, остающемуся в написанной части поэмы почти бездушным олицетворением красоты и соблазна? На это намекают стихи первоначального наброска, где Клеопатра не может сдержать в себе чувства горести, видя третьего из своих «властителей»? –

И грустный взор остановила

Царица гордая на нем.

... Тайну своей поэмы Пушкин унес с собой²⁶.

Эта политика вылилась в серию дописываний ЕНЦ, одно из которых принадлежало самому Брюсову.

5. Дописанный Пушкин: четыре варианта финала

3.1. Александр Емельянов-Коханский. Емельянов-Коханский стал первым писателем-модернистом, творчески решившим проблему финала ЕНЦ, а именно «Клеопатры»²⁷. Его собственная «Клеопатра (отрывок из поэмы)» (сб. «Обнаженные нервы», опубл. 1895)²⁸ начинается там, где пушкинское повествование оканчивается. Знаком преемственности служит строка точек в функции недошедшего начала стихотворения. Это графическое решение также является репликой на аналогичный, но только в финальной позиции, пушкинский прецедент. Чтобы продолжение Пушкина воспринималось именно как продолжение, использован и 4-стопный ямб с чередующимися женскими и мужскими окончаниями, по аналогии с «Клеопатрой» 1828 года. Показателен в этом отношении и термин «отрывок», вынесенный в заглавие, а также обыгранный в самом тексте двумя строками точек.

Событийный ряд Емельянова-Коханского, подхватывающий пушкинскую балладу, изображает «типовую» ночь любви Клеопатры.

.....
Рассвет вещает о разлуке...
Бледней царица мертвеца
.....
И он ласкал в предсмертной муке
Черты небесного лица.
Всю ночь царица отдавалась,
Всю ночь был слышен страстный стон...
Всю ночь царица оскорблялась,
И замирал от страсти он...
Он был на грани райской сени:
Он грудь царицы обнажал...
И смерть всходила на ступени
И раб ее благословлял...

Как можно видеть, финал, дописанный за Пушкина, непосредственно вытекает из пушкинского сюжета:

на смену ночи любви идет рассвет, а вместе с ним – время казни для любовника Клеопатры, раба в прямом или же переносном смысле. Упоенный ласками царицы, он принимает смерть как благословение.

3.2. Валерий Брюсов. Беспрецедентным случаем почитания-соперничества с Пушкиным стали «Египетские ночи» Брюсова (1914 – 1916). Под таким заглавием поэт Серебряного века в 1916 году выпустил дописанную за поэта Золотого века «Клеопатру»²⁹.

В первоначальные намерения Брюсова входила мистификация – опубликовать поэму под именем Пушкина, но от нее он отказался³⁰.

Оставив свои прежние сомнения относительно развязки пушкинской «Клеопатры», высказанные в статье «Египетские ночи», Брюсов живописал все три ночи:

(1) с Флавием, «олицетворением Рима и его высшей доблести, храбрости», который «смеет смотреть в глаза и страсти и смерти»³¹; Флавий, по прописанной ему Пушкиным роли, обращается с Клеопатрой как властелин с рабыней;

(2) с Критоном – «эпикурейцем», «олицетворением Эллады, где умели чтить муз и по-детски радоваться жизни»³²; Критон обращается с Клеопатрой как любитель прекрасного, тоже по пушкинской подсказке; и

(3) с безымянным юношей, который «любит Клеопатру первой, истинной любовью»³³; и здесь Брюсов остается верен Пушкину, ибо третья ночь нарушает инерцию, созданную первыми двумя картинами.

Таким образом, Брюсов применяет прием перемены в третий раз.

Третий любовник пробуждает в Клеопатре какие-то чувства, и она пробует спасти его, предлагая бежать через черный ход (ложная развязка). Однако юноша, упоенный ночью любви, медлит, время идет, и тогда царица угощает его кубком – как он полагает, с вином, но на самом деле с ядом. Выпив его, герой падает замертво.

Ср.:

Она с обманчивой улыбкой
Наполнила бокал вином. <...>

Он кубок пьет. Она руками
Его любовно обвила

И снова нежными устами
Коснулась детского чела. <...>
Короткий вздох – и труп немой
Лежит пред северной колонной.

В заключительной сцене во дворец Клеопатры, на готовящийся пир, прибывает Антоний:

Все приготовлено для пира:
Сегодня во дворце своем,
За пышно убранном столом,
Царица встретит триумвира.

И вот идет толпа гостей;
Сверкают шлемы, блещут брони;
И, посреди своих друзей,
Привыкший удивлять царей,
К царице близится Антоний.

Вопреки предуведомлению Брюсова («я желаю только помочь читателям, по намекам, оставленным самим Пушкиным, полнее представить одно из его глубочайших созданий»³⁴), В.М. Жирмунский в монографии «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1916 – 1922, опубл. 1922) поднял вопрос о том, в какой мере взятый поэтом-символистом курс был в действительности пушкинским. Таковым он был лишь опосредованно, ибо дописанные «Египетские ночи» придерживались техники эротической баллады, которую Брюсов разработал ранее в продолжение пушкинской «Клеопатры»³⁵.

В 1995 году В.Э. Вацуро вернулся к вопросу Жирмунского и сосредоточился на русских романтических источниках Брюсова. По мнению ученого, финал поэта-символиста воспроизводит сцену отравления из «Цыганки» («Наложницы») Е.А. Баратынского (1829 – 1831, 1842): «цыганка Сара случайно отравляет возлюбленного приворотным зельем»³⁶. Однако у Брюсова нет приворотного зелья, а отравление носит не случайный, а сознательный характер, так что героиня выступает в роли нежного палача. Все это мешает принять гипотезу Вацуро.

Как было показано в другой моей работе, «Египетские ночи» Брюсова на самом деле плавно перетекают в «Одну ночь Клеопатры» Теофиля Готье (опубл. 1838), на тот же

сюжет, что разрабатывал Пушкин. У Готье уже были и ночь Клеопатры с простым смертным (в отличие от Брюсова, она осталась неопианной, поскольку, по заверениям писателя-парнасца, французский язык слишком слаб и невыразителен для этого), и его ласковое умерщвление кубком с ядом, и мгновенная смерть юноши, и – как развязка – появление Антония в пиршественной зале.

Клеопатра плывет по Нилу и томится от скуки. Боги посылают ей развлечение – лодчонку Меиамуна, погнавшуюся за ее баркой. Меиамун – простой смертный, давно полюбивший Клеопатру. Он пускает стрелу в ее каюту с признанием «Я вас люблю».

Встреча героев происходит в купальне дворца, когда принимающая ванну Клеопатра неожиданно видит перед собой недавнего нарушителя спокойствия. Меиамун признается ей в своих чувствах, а она предлагает ему свою ночь в обмен на его жизнь.

После ночи любви, на пиру, Клеопатра медлит со смертью Меиамуна. И только услышав о прибытии Марка Антония, она протягивает юноше кубок с ядом и даже успевает пролить над мертвым слезу – единственную в своей жизни.

Когда в пиршественную залу входит Марк Антоний, Клеопатра встречается его улыбкой. На его вопрос о трупe Клеопатра легко придумывает объяснение: она пробует яд на рабах на случай, если станет пленницей Октавиана.

Контаминацию Пушкина и Готье мог подсказать балет на сюжет Готье и музыку А.С. Аренского, шедший в том числе под пушкинским названием «Египетские ночи»³⁷.

Соавторство Брюсова с Пушкиным вызвало единогласное осуждение в литературоведческом цехе и не столь единогласное – в литературном. Помимо Ходасевича, тонкого знатока Пушкина и постоянного оппонента поэта-символиста, Брюсову досталось от Владимира Маяковского, ранее сбрасывавшего Пушкина с парохода современности, а ныне выступившего его защитником, ср. «В.Я. Брюсову на память» (1916):

Разбоя след затерян прочно
во тьме египетских ночей.
Проверив рукопись
построчно,
гроши отсыпал казначей.
Бояться вам рожна какого?
Что

против – Пушкину иметь?³⁸

Нейтральнее других был отзыв Софии Парнок:

Нельзя отказать Брюсову в несомненной ловкости фальсификатора. В поэме попадаются куски хорошей мозаики. Работу можно было бы назвать добросовестной, если б не явно порнографические описания любовной сцены в 5-й главе поэмы³⁹.

Голос М.Л. Гофмана, пушкиниста и писателя, тоже прозвучал в этом хоре:

Получилась длинная... и скучная поэма, лишний раз подтвердившая мнение, что безмерно трудно писать «за Пушкина»⁴⁰.

Тем не менее, он и сам поддался соблазну окончить ЕНЦ за Пушкина, только не стихами, а прозой.

3.3. Модест Гофман. В 1935 году в Париже вышли «Египетские ночи»⁴¹ «с полным текстом импровизации Итальянца, с новой, четвертой главой – Пушкина и с Приложением (заключительная пятая глава)». Четвертая глава – о современной Клеопатре, торгующей своими ночами, – была реконструирована по «Гости съезжались на дачу...» и «Мы проводили вечер на даче...», причем, как отмечал Гофман, ему «не пришлось вставлять, даже для связи, своих слов». Свою дерзость он извиняет тем, что пушкинский «творческий материал был накоплен для такого поворота», хотя «[н]е может быть никаких сомнений в том, что Пушкин написал бы иначе свою четвертую главу»⁴². Пятая же глава была попыткой «пушкинским языком» написать финал, который бы разрешил главную – по Гофману – интригу: потребует ли новая Клеопатра, Вольская, от принявшего ее вызов Чарского платы за ночь любви или только захочет «испытать на самом деле справедливость того, что твердят ей поминутно любовники – что любовь ее была бы им дороже жизни»⁴³.

Финал Гофмана – как и финал Брюсова – реализует мотив милости Клеопатры, которая, тем не менее, приводит к негативному результату: смерти любовника. Выстраивает же его Гофман иначе. Вольская опаивает Минского, как представляется сначала, ядом. Однако этот напиток, о чем читатель узнаёт *post factum*, оказывается сильно действующим снотворным (ход, обратный брюсовскому). Таким образом, инсценировка казни состоялась,

Минский достойно прошел инициацию, его честь спасена, и он вроде бы может жить дальше. Однако в структуре пятой главы эта развязка оказывается ложной, потому что Гофман позволяет герою застрелиться. Дело в том, что с самого начала Чарский, как истинный романтический герой, был погружен в свои переживания жизни, любви и смерти. Приняв решение о самоубийстве, он уже не может удовлетвориться подаренной ему жизнью. И Гофман оставляет героя – совсем по-пушкински, *в минуту, злую для него*, – с пистолетом, приставленном ко лбу.

Эта двойная развязка выдает в Гофмане не только продолжателя Пушкина, но и ученика Уильяма Шекспира. У последнего в «Ромео и Джульетте» (1591?) смерть тоже наступает в два этапа и тоже с применением снотворного, которое действует почти как яд.

3.4. Сигизмунд Кржижановский. Четвертая и, на мой взгляд, самая удачная модернистская попытка достроить финал ЕНЦ, в данном случае – «Клеопатры», удалась от своего прототипа как раз на такое расстояние, чтобы и инсценировать его, и остаться самостоятельным произведением. Речь пойдет о пока неопубликованной пьесе Сигизмунда Кржижановского «Тот третий» (1937)⁴⁴, посвященной судьбе безымянного третьего любовника. Она вся пересыпана цитатами из пушкинской «Клеопатры», которым придано провокационное и игровое звучание. Более того, поскольку на пушкинский сюжет спроецированы советские реалии, то пушкинские цитаты функционируют еще и как Эзопов язык.

«Тот третий» вырос из спектакля московского Камерного театра, который под пушкинским названием «Египетские ночи» (1934) объединил три произведения о Клеопатре: «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу (1898), «Клеопатру» Пушкина и «Антония и Клеопатру» Шекспира (1606?). От Шоу в пьесе Кржижановского – особый, демифологизирующий, взгляд на историю. От Пушкина – сюжетный каркас и цитаты как строительный материал. А от Шекспира – «исторические» линии, Антония и Клеопатры, с одной стороны, и Октавиана как победителя Египта, с другой, аккомпанирующие авантюрной линии вымышленного главного героя. В основу пьесы, таким образом, положена еще и схема, близкая к вальтер-скоттовским романам, – демонстрация истории глазами «простого» человека. А потому неудивительно, что путь от театральной постановки

Камерного театра, в которой принял участие и Кржижановский, к его пьесе пролегал именно через роман. Он, согласно сохранившемуся конспекту, должен был

найти правильное сюжетное разрешение незаконченных «Египетских ночей» (Пушкин). Из темы о купле-продаже, где товар – ночь царицы, а плата – голова подданного, автор выделяет образ того соискателя любви Клеопатры, которому по жребии выпала *третья* ночь.

Кроме конспекта от него до нас дошли фрагменты с философскими притчами и этнографическими зарисовками. И план романа, изложенный конспективно, и философские притчи стали основной пьесы «Тот третий». Вот ее сюжет, развивший Пушкина в сторону амбивалентного – и, кстати, единственного в представленной здесь коллекции – финала, с отнятием не жизни, но имени.

Тощий юноша с цыплячьими лопатками и к тому же бездарный поэт, пристающий ко всем со своими стихами, прибывает на корабле в Александрию. На пиру Клеопатры – взбалмошной, жестокой, но боящейся александрийских сплетен, – он покупает ее ложе ценою жизни. По жребию ему выпадает быть третьим в череде любовников «на одну ночь», после Флавия и Критона. Александрийцы отказываются запомнить его имя, а награждают его презрительной кличкой: «тот третий».

Клеопатру не хватает на третью ночь любви, и она засыпает, не дождавшись, пока Третий подсыпет ей в вино принесенное с этой целью снотворное. Тогда он, переодевшись в ее платье, ускользает от охранников, оставляя ей плату, достойную проститутки: десять сестерциев. На рассвете, пока Клеопатра спит, охранник, врач и палач, не видя жертвы, гадают, не получит ли Египет в его лице нового временщика.

Третьему довольно долго удастся скрываться от сыщиков, пока Антоний не объявляет его поимку государственным делом и не учреждает профессиональный сыск. В целях сохранения тайны его имя не называется. После странствий по всему [античному] миру, в конце затравленный, Третий сдается, и его доставляют – но не к Клеопатре, как ожидает он, а к победившему ее Октавиану.

На минуту Третьему блеснул луч надежды (ложная развязка): совсем Египет перешел под власть Рима. Однако Октавиан решает проявить милость к падшим и выносит Третьему, позорно бежавшему с ложа любви, двусмысленный приговор: прозябать безымянным на окраинах империи, получая в качестве дневного пенсионера десять сестерциев – ту сумму, которую он заплатил Клеопатре.

Так Кржижановский мотивирует безымянность третьего любовника в пушкинской «Клеопатре».

В исполнении Кржижановского финалом пушкинского замысла стало многоэтапное откладывание казни. Читатель/зритель уже начинает верить в спасение Третьего, однако

наказание настигает героя, притом в самый благоприятный для него момент. Наказание это амбивалентно: не будучи казнью в буквальном смысле, символически оно ею оказывается. Лишенный имени – главного отличия и главной ставки в жизни – Третий тем самым лишается и полноценной прописки в истории.

Нюансы в «пушкинский» сценарий Кржижановского вносятся пушкинскими же деталями. Начну с тех, которые были подсказаны непосредственно «Клеопатрой».

Перифразы из этой баллады превращены в несущую конструкцию пьесы. Кроме того, с их помощью герои мотивируют и описывают свое поведение, объясняются друг с другом и даже обсуждают Третьего, ср.:

– пушкинскую сцену «пир Клеопатры»:

<Третий> ... **В твоей любви для нас блаженство!**

<Клеопатра> ... **Блаженство можно вам купить. Свою любовь я... продаю. ...**

<Богач> О, я пролью над твоим ложем золотой дождь...

<Третий> (*нацупав две медных монеты*) Десять сестерциев. Приходится отступить.

<Путешественник>... О, царица, скажи – какой **ценой**?

<Клеопатра> **Ценою жизни ночь моя. ...** Цена, я вижу, не по вас. ...

<Флавий> (*выступая вперед*) ... С дороги, трусы. Я, Флавий, принимаю твои условия, царица.

<Критон> (*выступив вперед*) Нет. Последовательность повелевает мне следовать за тобой. Дружба в жизни пусть будет дружбой и в смерти.

<Центурион> ... Еще кто?

<Третий> (*внезапно вскочив*) ... [В]от миг славы, за который...

<Клеопатра> Пусть говорят **жребии**. ... (*Покидает зал.*)

<Центурион> Итак, **приступим**.

Бросает один за другим три жребия в чашу, встряхивает их, затем подходит сперва к Критону и Флавию. Те тянут жребий.

<Флавий> (*улыбаясь*) Первая ночь моя. Что ж, жду тебя, философ, в подземельях Аида.

Оба прощально подняли руки. <...> Нигидий вынимает за него последний жребий ...

<Голоса гостей> ... Кто он, **третий**? Не знаете? (действие 1, сцена 2).

– или тоже пушкинскую сцену клятвы Клеопатры Венере [Киприде] в заданном Пушкиным интерьере ее александрийских покоев:

Спальная комната царицы Клеопатры. Направо от зрителя, на невысоком помосте, золотое ложе, только часть которого видна под опущенной пурпуровой завесой...

<Клеопатра> (одна) (К статуе Венеры.) О, **мать наслаждений!** Так тебя звали издревле. Но ты рождала только наслаждения...;

<Клеопатра> Что ж, можешь любить меня. Я готова. **Ложе нас ждет.**

<Третий> **Ложе** не убежит – у него деревянные ноги.

<Клеопатра> А ты?

<Третий> А я не тороплюсь, царица (д. 2, сц. 5).

Обыгрывает Кржижановский и недописанность пушкинской «Клеопатры», заменяя и ночи любви царицы, и наказание Третьего фигурами умолчания.

Далее, пушкинские цитаты создают особую временную перспективу – взгляд на античные события из будущего. В таком ракурсе воспринимает себя Третий, о чем позволяет судить следующая его реплика:

<Третий> [А] вдруг **я имени векам не передам?** Это было бы ужасно (д. 1, сц. 1),

Желание будущей славы, наряду с выпитым вином, и подталкивает его к принятию условия Клеопатры. Тем не менее, история, как видно по именованию этого героя в пьесе конструкцией с числительным и презрительным *тот*, не идет ему навстречу. Идет же литература, творящая мифы. Эта ситуация осуждается Октавианом и его свитой:

<Октавиан> Человек, продавший свою голову, продает и свободу. Беглый раб, как определяют наши юристы, есть лишь вещь, укравшая себя самое.

<Руф> ... Но, убивая **имя**, нельзя убить легенду. Пусть этот поэт растворится в веках, как соль в воде, но придут другие – и взамен имени они состреляют этому юноше с мышиными ушами **красоту**, его небритые щеки назовут **ланитами** и оттенят их **первым нежным пухом**...

<Секретарь> (*подхватывая*) ... заставят первую прелестницу мира **остановить на нем умиленный взор**...

<Руф> ...и назовут его, похожего на жесткий стебель сорной травы, «**вешним цветом**»!

<Октавиан> Сорных трав мне не надо. Их надо выполоть из моей империи (д. 4, сц. 14).

Читатель/зритель, опознающий пушкинские строки, по-видимому, должен спроецировать их на самого Пушкина как на мифотворца. Принимая во внимание демифологизирующий

подход Кржижановского к теме, этот диалог – полемика с пушкинской возвышенной трактовкой Клеопатры.

Наконец, пушкинская «Клеопатра» создает еще и метатекстуальный слой пьесы. Третий, будучи писателем, поставлен, по воле автора, в пушкинскую ситуацию – как писать о Клеопатре: стихами или прозой? каким размером? в каком стиле? Открывающиеся перед ним возможности Третий обсуждает в разговоре с другом-ритором. Тот его поправляет, создавая канонические – пушкинские – формулировки (вроде *Чертог сиял*), и подсказывает, как двигаться дальше в пушкинском направлении:

<Третий> Вот уже третий год меня преследует мысль (*Оглядывается по сторонам.*) – написать поэму о моей встрече с Клеопатрой... Ты понимаешь: южная **египетская ночь, золотое ложе, пурпурная завеса**, нагая красавица. Я начал бы так: «Дворец блистал».

<Нигидий> ... Гораздо лучше: «**Чертог сиял**». А дальше?

<Третий> Дальше? Ни единой буквы. Впрочем, я запишу твой вариант (*Пишет на воцеленной дощечке.*): **чертог сиял**. (*Кладет дощечки на землю.*) Я пробовал и гекзаметром и пиррихием вторым. Не выходит. Это какая-то заклятая тема. И отчего бы?..

<Нигидий> ... А знаешь, друг, я перебрал в уме все размеры. И мне пришла в голову странная мысль: не написать ли тебе о твоей ночи с царицей Клеопатрой прозой, обыкновенной, презренной прозой?! (д.4, сц. 12).

Таким образом, Третий в этой пьесе замещает Пушкина как автора «Клеопатры» (дошедшей до нас, как мы помним, в 4-стопном и 6-стопном ямбах) и «Мы проводили вечер на даче» (в прозе), одновременно пародируя его и конкурируя с ним. А через своего героя в конкуренцию с Пушкиным вступает и сам Кржижановский. Другие, пушкинские и непушкинские, прототипы Третьего будут приведены ниже.

Ряд подсказок автору «Того Третьего» исходил и от «Цесарь путешествовал». Это, прежде всего, спокойное до равнодушия принятие смерти, которое являет Петроний, обреченный на самоубийство. По такой схеме у Кржижановского действует Критон, покупающий ночь Клеопатры не по причине сладострастия, а для реализации мужского бондинга⁴⁵ с Флавием, и обращающийся к Клеопатре с дерзкой просьбой казнить его до рассвета. Клеопатра осуждает его:

<Клеопатра> Его философия отвратительна. Самоубийство как акт мудрости⁴⁶. А по-моему, гораздо умнее убивать других. Раньше, чем они успели убить тебя. Если я когда-нибудь прибегну к кинжалу... или жалу змеи... (д. 2, сц. 5).

Тем не менее, у Кржижановского умирает – но за рамками пьесы – и она. Эта деталь перекликается с упоминанием Клеопатры в «Цесарь путешествовал» – с одной стороны, глухим, а с другой – в контексте образцовых смертей.

В «Цесарь путешествовал» внимание Кржижановского должен был привлечь и названный там роман Петрония «Сатирикон». Эта деталь, по-видимому, спровоцировала писателя-модерниста на разработку пушкинского сюжета еще и в ключе «Сатирикона». Оттуда заимствован, прежде всего, нетривиальный способ дегероизации Третьего. Этот персонаж – не что иное как сколок с Эвмолпа, плохого поэта. Эвмолп мучает аудиторию плохими стихами, и, вдобавок, бывает побит за их декламацию. Сходные ситуации переживает и Третий. Собеседники перестают слушать его стихи, давая оскорбительный совет бросить стилос в море, а Клеопатра – вместо ожидаемого эротического возбуждения – вообще засыпает. Параллели можно продолжить. Одно из творений Эвмолпа, плохая элегия о волосах, могла подсказать Кржижановскому плохие стихи Третьего о пупке, шее и других частях тела некой Гликониды, долженствующие вызвать эротические переживания. Еще из «Сатирикона» взяты: путешествие на корабле (Эвмолпа и его приятелей пассажир верхней палубы обдаёт блевотиной, а затем они попадают в бурю; Третий же отделяется легкой качкой, которая приводит к рвоте), лупанарий, мотивы бегства, потери и последующего обретения друг другом героев (у Кржижановского это Третий, проститутка Кризеида, его возлюбленная, и Нигидий, его друг) и мн. др.

Интертекстуальное искусство Кржижановского состояло в том, чтобы приглушить образы и ситуации Петрония, чтобы примирить их с пушкинской основой. Потому-то Третий является, с одной стороны, смягченным отражением Эвмолпа, а с другой – деромантизированным отражением пушкинских поэтов, в частности, Чарского и импровизаторов, героев «Египетских ночей». Кроме того, его родословная включает двух русских поэтов: реального, В.Г. Бенедиктова, и вымышленного, Козьму Пруткува. Под Бенедиктова, которого сначала воспринимали как конкурента Пушкина, а затем – его плохой копией, и который вошел в историю как поэт «Кудрей» (1835, опубл. 1836), о девичьих кудрях, рождающих эротические настроения у рассказчика-мужчины, пишет свои

стихи о частях тела Гликонида Третий. Бенедиктовские «Кудри» стали притчей во языцех, были высмеянными сначала Н.А. Некрасовым в пародии «Те кудри черные... когда бы отрезать их...» (опубл. 1846, без подписи), а затем – Козьмой Прутковым в тоже пародийной «Шее. *Моему сослуживцу г. Бенедиктову*» (опубл. 1884). На «Шею» сориентировано стихотворение Третьего о шее, которое звучит в покаях Клеопатры:

Шею украсить мне дай ожерельем из красных кораллов,
Дай мне ее окружить ожерелием из поцелуев:
Если их нить разорвешь, упадут поцелуи к подножью
Пят твоих, дивная, и – целовать станут легкие стопы,
Щиколотки лобызать и, подымаясь все выше и выше...

В целом же в собранном мной корпусе продолжений ЕНЦ «Тот Третий» - единственная деконструкция, причем не только ЕНЦ, но и последующей традиции, прежде всего, брюсовско-блоковской, которая сводит в рамках одного сюжета сладострастную Клеопатру и восторженного поэта⁴⁷. Так, все партнеры Клеопатры принимают ее условие не из сладострастия, а по каким-то посторонним мотивам; никому из них она не доставляет наслаждения; наконец, к третьей ночи она теряет свою легендарную красоту, а вместо секса предается сну. Так Кржижановский подчеркивает зазор между мифологической трактовкой ситуации Клеопатры Пушкиным и «реальной».

Разбор пьесы, поневоле краткий, не будет адекватным, если не упомянуть ее советский, скрытый, слой, рассматривавшийся Вадимом Перельмутером. Преследование третьего любовника сыщиками и создание с этой целью специального органа метит в создание службы государственной безопасности; изгнание мудрецов, к которым примыкает Третий, – в пародию философов; а именование персонажа «Завлагодуханиями» – в новояз. Все это придает пушкинскому сюжету историософское звучание, а какое именно – сформулировано в конспекте романа, кстати, тоже Эзоповым языком:

Подлинным объектом ... является... не «Тот Третий», а любой, *каждый человек*... эпохи общественного распада и без-идеологичности, – и самая отодвинутость действия в давно умершее время (к I в. до н. эры), что дает возможность вскрыть это время-труп почти с той же ... показательностью, как ... в анатомическом театре.

6. Переписанный Пушкин: новый финал

6.1. Александр Емельянов-Коханский. Пушкинские нарративные модели первым из писателей-модернистов применил Емельянов-Коханский – и не только в декадентском стихотворении (см. § 5.1), но и в декадентском рассказе «Клеопатра (Психологический этюд)»⁴⁸. События здесь разворачиваются в Петербурге, на Невском проспекте, в доме молодого и богатого аристократа.

Князь с репутацией сумасшедшего и эстета жил уединенной жизнью. Однажды, увидев на выставке картину с обнаженной Клеопатрой, он испытал глубочайшее потрясение. Если в глазах публики она – кафешантанная кокетка, то в глазах князя – настоящая египтянка и само совершенство. Он влюбляется в этот образ, покупает картину, а принеся ее домой, замечает, что Клеопатра реагирует на свет и на его слова. Тогда ему приходит в голову мысль отыскать оригинал. У художника он получает адрес натурщицы и разъяснения относительно печальных обстоятельств ее жизни. (Натурщицей была бедная молодая актриса; совращенная одним из своих почитателей, она на днях скончалась от родов.) Князь приходит в ее дом, любуется ее трупом – еще более прекрасным, чем Клеопатра на картине, и целует в мертвые губы. Вечером у него дома вдруг появляется умершая. Она приказывает князю уничтожить своего двойника на картине и обещает ему райские наслаждения в обмен на телесные муки. Князь принимает ее условия. А наутро находят его труп со множеством кинжальных ран и улыбкой блаженства на лице. Кинжалом была проткнута и грудь Клеопатры на картине.

Емельянов-Коханский выстраивает несколько вставных новелл, согласованных с основной историей, и, кроме того, раздваивает Клеопатру на два персонажа: один – собственно Клеопатра, на картине; другой – современная Клеопатра, или мертвая натурщица, отдавшаяся князю и забравшая его жизнь (все это почти по Пушкину). Обе Клеопатры переходят из вставных историй – в основную, где образуемый ими с князем любовный треугольник находит свое разрешение в смерти князя (реальной) и смерти Клеопатры на картине (символической). Вторая, современная, Клеопатра выступает в роли не только подательницы наслаждений, но и жестокого палача своего любовника на одну ночь.

6.2. Александр Блок. Блок создал самое знаменитое стихотворение Серебряного века об александрийской царице: «Клеопатру» (1907). Оно удержало от «Египетских ночей» Пушкина, а также брюсовского сонета «Клеопатра» (1899), двух героев: Клеопатру, у Блока

– восковую куклу в паноптикуме, и поэта. Самым же непосредственным образом пушкинская сюжетная схема, на сей раз из «Клеопатры» и «Мы проводили вечер на даче», пропечаталась в его стихотворении «Ушла. Но гиацинты ждали...» (1907), обращенном к Наталье Волоховой. Волохова, как известно из мемуаров, была довольно холодна к увлеченному ею Блоку. Отсюда у него особый – личный (жизнетворческий) и повелительный – модус в разыгрывании пушкинского сюжета: как Алексей Иваныч, он мазохистски просит свою даму, аналог Лидиной, стать его Клеопатрой на одну ночь и забрать за это его жизнь. В качестве орудий убийства себя он называет два – ее косу и змею. Змея, в которую метафорически преображается героиня, как и нильские (!) лилии, с волнующим эротическим запахом, – дополнительные знаки того, что героиня – квази-Клеопатра. (Напомню в этой связи, что по одной из версий Клеопатра совершила самоубийство при помощи ядовитой змейки.) Литературный (или же только легендарный?) двойник героини обозначается через *ночь преданий грозových*, прочитываемую в ее глазах.

В косых лучах вечерней пыли,
Я знаю, ты придешь опять
Благоуханьем нильских лилий
Меня пленять и опьянять.

Мне слабость этих рук знакома, <...>
И рыжий сумрак глаз твоих
Таит змеиную неверность
И ночь преданий грозových.<...>

Войди, своей не зная воли,
И, добрая, в глаза взгляни,
И темным взором острой боли
Живое сердце полосни.

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

Таким образом, это стихотворение реализует предусмотренный Пушкиным смертельный финал, но только не в модусе реальности, а в модусе уговоров возлюбленной на близость. Кроме того, в этом финале происходит замена орудия казни, а героине передаются функции палача.

6.3. Велимир Хлебников. Продолжая иллюстрировать репродукцию пушкинской «Клеопатры» в поэзии модернизма, перейду к «Любовнику Юноны» (1908; опубл. 1913, 1914) Хлебникова. Здесь Клеопатра, по Пушкину – *земная богиня*, оказывается возвышенной до богини Юноны.

«Любовник Юноны» открывается сценой, в которой Юнона совращает прекрасного и, очевидно, невинного юношу. Ее жертва сперва сопротивляется, а затем дает себя увлечь на лесное ложе⁴⁹. За разворачивающимся романом ревниво наблюдает мать юноши, комментируя его так:

Сюда, сюда, куда веду,
В вилы и косами встретьте
Шлюху ту гордую, что на беду
Сына завабила в сети. <...>

Где зеркальный водоем
Весь сокрыт в плакучих ивах,
Там Юнона и сын мой вдвоем
Предаются делу красивых⁵⁰.

Аттестация Юноны как *иллюхи*, римской мифологией не поддерживаемая, поддерживается зато модернистской трактовкой пушкинской Клеопатры как осуществляющей священную проституцию.

Развязка, предлагаемая Хлебниковым для пушкинского сюжета «Клеопатра и юноша на одну ночь», разрабатывает его в сторону нарушения норм благочестия. Народ, подстегиваемый матерью юноши, идет на него и Юнону с вилами и образами:

Вот где их стонов и воплей кровать!
Ну же, друзья мои, сразу и дружно,
Дреколями дружно коли!⁵¹

Убийство – такова расплата юноши за недозволенные сексуальные удовольствия. Сама же богиня, толкнувшая его на преступление, взлетает в небо целой и невредимой, голубым облачком.

В результате получается, что Хлебников удержал пушкинский сюжетный контур, расцветив его мифологическими, а заодно и «народными» красками.

6.4. Георгий Чулков. Как субверсию пушкинского сюжета, но одновременно и блоковского, предложенного в «Ушла. Но гиацинты ждали...» (см. § 6.2), можно рассматривать рассказ à clef Чулкова «Парадиз» (1909), посвященный «Александру Блоку». Наташа, став от тяжелой жизни проституткой в публичном доме «Парадиз», воображает себя Клеопатрой:

И мерещится Наташе пустыня, и среди пустыни оазис, там ее дворец. И вот приходит полководец, закованный в латы.

– Это я, – говорит он, переступая порог, и почтительно целует сандалии Наташи. – У меня много солдат, и большие корабли плавают у берегов моей страны. Но я всё это оставил и пришел к тебе в «Парадиз», моя прекраснейшая Наташа.

– Что мне твои корабли и царство? – говорит сурово Наташа. – Видишь: я правлю миром. Звезды поют в честь меня, и когда встает солнце, оно делается красным, как кровь, от любви ко мне⁵².

В этих иллюзиях Наташу поддерживает Гердт, частый посетитель публичного дома. После его разрыва с Наташей та сходит с ума, с очередным клиентом обращается как Клеопатра со своим рабом, за что ее сдают в участок, откуда она вновь возвращается в «Парадиз».

Субверсия состоит в том, что под удар подставлена «современная» Клеопатра – проститутка Наташа, а не ее любовник Гердт. А все потому, что в Александре Александровиче Гердте был выведен Блок – автор «Клеопатры», посетитель публичных домов и любитель проституток, одна из которых запечатлена в его «Незнакомке» (1906)⁵³. Соответственно, обвинение, бросаемое Блоку-Гердту при помощи субверсии, состоит в том, что тот, живя в своих грезах, губит своих возлюбленных, в то время как его поэтика, да и пушкинская, предписывают пострадавшей стороной быть ему.

6.5. Петр Потемкин. В тиражировании пушкинской Клеопатры принял участие и Потемкин. В поэме «Ева» (альманах «Смерть», 1910) он пересказал содержание «Клеопатры», а также отпочковавшейся от нее «Тамары» Лермонтова, в виде снов главного героя:

И мой Борис во сне увидел
Египет. <...>
Один дворец – дворец царицы
Блещет тысячью светил. <...>
Она. Но на вершине трона
Горит теперь ее корона,
И вот, что губы говорят.
«О ты, пришедший издалека,
Отныне ты – любовник мой! <...>
Твоя и телом и душой.
Твое любое приказанье
Исполню я – раба твоя,
И на единое лобзанье
Отвечу тысячею я.
Но только пестрые павлины
Проснутся, утро прокрича,
Найдешь ты час своей кончины
В мече рябого палача». <...>
Борис, как ястреб встрепенулся. <...>
«Согласен. Да!..» – и тут проснулся⁵⁴.

В общем сюжете сны – вставные новеллы – занимают следующее положение:

Борис, будучи душевно неуравновешенным, платонически увлекается проституткой и видит ее во сне (это – еще и цитирование «Невского проспекта», опубл. 1835, Н.В. Гоголя, развивающего в том числе мотив сна по заказу⁵⁵). Проститутка, наряду с Клеопатрой и Тамарой, кодируются единым именем «Ева». Произнесение этого имени перед сном должно обеспечить Борису видение Вечной Женственности в одной из ее литературных ипостасей. В какой-то момент герой забывает его, и, чтобы восстановить его, отправляется к гадалке. Та предсказывает ему смерть от любви: *Ей имя Ева, и кончину // Ты примешь от нее... во сне.* Следующие двенадцать суток Борис не спит, а на тринадцатый день выбрасывается из окна.

Благодаря такой конструкции пушкинский сюжет реализуется дважды с двумя противоположными развязками. Вставная новелла в виде сна о Клеопатре, хотя и служит предвестием финальной гибели Бориса, выписана в обманчивом спасительном ключе. Она кончается не казнью героя, а перескоком на рамку – его пробуждением (ложная развязка). Тем не менее, мистические клеопатрообразные, но одновременно и вечножественные героини (из которых три, проститутка, Тамара и собственно Клеопатра могут считаться репликами пушкинской царицы) приводят в конечном итоге к предсказанной гадалкой, но в то же время и пушкинскими интертекстами, смерти героя.

«Ева» Потемкина обратила на себя внимание Николая Гумилева, который в «Письмах о русской поэзии» прокомментировал ее пушкинские метрику (4-стопный ямб), строфику и содержание:

Борис ... развивает в себе способность управлять снами по произволу. Но когда в них появляется образ женщины – то проститутки с угольными бровями, то царицы Тамары, то Клеопатры..., – в жизни Бориса наступает перелом. Вечная Ева манит его неслыханным счастьем, но и расплату требует неслыханную – добровольную смерть⁵⁶.

6.6. Константин Бальмонт. «Лишь между скал живет орел свободный...» (ц. «Пламя мира». 5; опубл. 1913) замечательно тем, что Бальмонт перенес сюжет пушкинской «Клеопатры» на другие эпизоды из жизни александрийской царицы. Благодаря этому сюжетному сдвигу место любовника-жертвы Клеопатры занял Антоний.

Лишь между скал живет орел свободный,
Он должен быть свиреп и одинок.
Но почему ревнивец благородный
Убил любовь, чтоб, сократив свой срок,
Явивши миру лик страстей и стона,
Ножом убить себя? О, Дездемона!
Пусть мне о том расскажет стебелек.<...>

В лучисто-длинном списке тех любимых,
Которые умели целовать,
Есть Клеопатра. На ее кровать
Прилег герой, чья жизнь – в огне и дымах

Сожженных деревень и городов.
Еще герой. Миг страсти вечно-нов.
Еще, еще. Но кто же ты – волчица?
Кто скажет так, тот глуп, и глух, и слеп.
Коль в мире всем была когда царица,
Ей имя – Клеопатра, знак судеб,
С кем ход столетий губящих содружен.
Ей лучшая блеснула из жемчужин,
И с милым растворив ее в вине,
Она сожгла на медленном огне
Два сердца, – в дымах нежных благовоний,
Любовник лучший, был сожжен Антоний.

Такой – пушкинский *avant la lettre* – поворот был предусмотрен Плутархом, автором жизнеописания Антония, и Шекспиром: оба изобразили Клеопатру повинной в самоубийстве Антония, да и в проигранной Октавиану войне. Бальмонт пошел дальше, и применил метафору любви как огня, сжигающего любящих, сначала в ее исконном виде, а затем метонимически: таким огнем для Антония стала Клеопатра. Заодно Бальмонт ввел в стихотворение легендарный эпизод с жемчужиной, которую Клеопатра на пиру с Антонием растворила в вине, выпила на его глазах и так соблазнила его.

Пушкинский слой этого стихотворения образуют не только предусмотренная его «Клеопатрой» сюжетная схема, но также *кровать* (аналог *ложка*) и сменяющие друг друга любовники Клеопатры. Создают его и цитаты из первой импровизации «Египетских ночей». Отсюда и орел, и Дездемона, причем оба, в дополнение к Клеопатре, – эмблемы свободной, но разрушительной, точнее, смертельной, любовной страсти.

6.7. Татьяна Вечорка (Толстая). Вечорка в своей «Клеопатре» (опубл. 1918) перерабатывает пушкинскую сюжетную схему в направлениях, уже пройденных Блоком и Чулковым. Эта схема набрасывается поверх готового сюжета о Клеопатре, в данном случае литературного, но в то же время с проекцией на реального поэта, чем создается художественный текст *à clef*.

Основой для Вечорки послужили два стихотворения Блока, «Клеопатра» (кстати, вызвавшая множество подражаний, включая «Клеопатру (В паноптикуме)», опубл. 1908,

Потемкина) и «Ушла. Но гиацинты ждали...». Ориентируясь на них, Вечорка изображает восковую Клеопатру, жалимую покоящейся на ее груди змеей, как аттракцион в музее восковых фигур, привлекающий посетителей. Во взаимодействие с ней вступает Поэт, которому приданы черты (или, точнее, настроения) самого Блока. Он, по сценарию Вечорки, заходит дальше, чем его литературный прототип, и, получив от Клеопатры ночь наслаждений – собственно, ту, которую так жаждал получить лирический герой стихотворения «Ушла. Но гиацинты ждали...», - расплывается за это своей жизнью, по сценарию стихотворения. Змея, покоившаяся на груди Клеопатры, жалит его, а наутро его труп выносят из паноптикума. Ассистирует и поэту, и Клеопатре карлик, кстати, тоже родом из стихов Блока. Ср.:

Иди, прохожий, заходи
забыть заботы в масках театра –
вот, со змеею на груди
спокойно дремлет Клеопатра. <...>

Поэт, забытый в глубине,
и карлик, дремлющий у двери,
не верьте таинствам во сне,
не верьте царственной гетере.

Поэт, не надо, не смотри <...>

Пусть голова прильнет твоя
к плечу божественной царицы –
проснется скользкая змея
и медленно зашевелится.

И ты, в смятении любви,
Один, забытый в темной зале
К себе на помощь не зови
когда змея тебя ужалит.

И в иступленном гимне ласк,
не веря мертвенному следу

поверь, что найден путь в Дамаск
предсмертно празднуя победу.

А утром карлик рот кривя,
убрать твой страшный труп поможет
и взор царицы улова,
ей вновь змею на грудь положит⁵⁷.

В результате у Вечорки получается насквозь интертекстуальный финал: пушкинская Клеопатра сияет отраженным светом в блоковской восковой Клеопатре, а пушкинские «возлюбленный» и «поэт» сливаются в образе Блока. К сказанному остается добавить, что наказание «Блоку» воспроизводит концовку «Песни о вещем Олеге» (опубл. 1825), а именно: змея, выползающая из трупа, губит героя. Ср.:

Так вот где таилась погибель моя! <...>
Из мертвой главы гробовая змия,
Шипя, между тем выползала;
Как черная лента, вокруг ног обвилась,
И вскрикнул внезапно ужаленный князь.

В «Клеопатре» Вечорки важны интонации рассказчика (или же рассказчицы). Они пробуждают сочувствие к романтическому поэту и отвращение к демонической Клеопатре. Рассказчик, кроме того, обращается к «Блоку», отговаривая его от участия в сценарии «ночь любви с Клеопатрой» как он прописан в его «Ушла. Но гиацинты ждали...».

6.8. Гайто Газданов. «Шрам» (1943) Газданова продолжает ЕНЦ по линии современных Клеопатр⁵⁸. Героиня этого рассказа, Наташа, – «потомок» Лидиной из «Мы проводили вечер на даче» и Вольской из «Гости съезжались на дачу». Она изображена как обладательница «горячего и неисчерпаемого великолепного тела» и притягательного «медленного и ленивого голоса», при этом – с «полным отсутствием нравственных принципов». По ходу сюжета она меняет мужчину за мужчиной, а вместе с ними – и страну за страной. От партнеров она нередко требует дикой платы – например, прыгнуть в море

или украсть в магазине халвы, что можно считать «бытовой» реализацией условия Клеопатры.

Лицо Наташи, несмотря на неодинаковый разрез глаз и чуть скошенный рот, «производило впечатление **повелительной** привлекательности, совершенно бесспорной для всех». В какой-то момент его испортил шрам. История его появления – развитие темы любовного торга, идущего от Пушкина.

На вилле, в компании трех офицеров американского флота, один из которых уже стал любовником героини, а другой, по обоюдному согласию, должен был им стать, мертвецки пьяная Наташа предложила русскую забаву – игру в кукушку: «тушат свет, у всех в руках револьверы, каждый играющий обязан время от времени подавать голос и по направлению его голоса в него стреляют». Произнеся «I am here» [Я здесь], она почувствовала, что ей оцарапало щеку. За выстрелами последовали нечеловеческие крики. Ее прежний любовник и еще один офицер были убиты. Третий офицер, ее новая пассия, еле выжил, был обвинен в смерти товарищей, отсидел положенный срок в тюрьме и лишился всего – чести, звания и состояния. О соединении с Наташей он – несмотря на ее призывы – более не помышлял.

Газданов применяет конструктивные возможности, дарованные троичной конструкцией любовников Клеопатры в одноименной пушкинской балладе. Из трех основных любовников Наташи один по ее вине погибает; другой, хотя и расплачивается за любовь к ней, все-таки выживает; третий же, герой-рассказчик, самый юный (это, кстати, сколок с третьего любовника у Пушкина), получает секс с ней в качестве награды, ничем не рискуя. При этом воспроизводится романтическая поэтика пушкинской эпохи – игра с судьбой при помощи смертоносного оружия; роковая любовь, несущая с собой смерть; и проч. – из пушкинского «Выстрела», а также «Героя нашего времени» Лермонтова.

7. Так почему же Пушкин не окончил «Египетские ночи»? (Версия Вацлава Ледницкого)

Черту под модернистскими вариантами финала «Египетских ночей» подвел Вацлав Ледницкий статьей «Почему Пушкин не окончил “Египетские ночи”», опубликованной в 1962 году по-польски, а в 1968 году, уже посмертно, – по-русски. Он аргументировал незавершенность «Мы проводили вечер на даче» тем, что за Пушкина их уже дописал ... Жюль Жанен. Свои рассуждения ученый начинает с того, на чем остановился его

предшественник – поэт и литературовед Михаил Горлин, погибший от рук нацистов во Вторую мировую войну, а именно: Пушкин находился под влиянием Жанена⁵⁹. Ледницкий проводит параллели между тем, как выстроены у Пушкина «явления» Клеопатры, ее александрийские ночи и как осуществляется их проекция на современных героев, с тем, как все это до него выполнил Жанен в романе «Барнав» (опубл. 1831). Этот роман была Пушкину известен. Более того, как отмечается в статье *Жюль Жанен* «Пушкинской энциклопедии»,

В одном из вариантов наброска «Мы проводили вечер на даче...» (1835) назван как «неблагопристойное» сочинение наряду с «Физиологией брака» *О. де Бальзака* и «Барнав»⁶⁰.

Тем не менее, «Барнав» не разрешает проблемы пушкинского финала. Разрешает же ее рассказ Жанена «Портрет», разрабатывающий протопушкинские мотивы: клятву полковника отдать жизнь за час любви с дамой, изображенной на портрете; согласие дамы на эту роль; и реализация заключенного на людях договора. Ледницкий сознается, что установить дату первой публикации «Портрета» ему не удалось, так что его аргументация – гипотетическая:

Читал ли Пушкин «Портрет» или нет, это – в конце концов не важно. Если Брюсова и Гофмана забавляли их собственные финалы «Египетских ночей», то может быть и я могу попробовать при помощи Жанена... – дать предположительное объяснение, почему Пушкин не окончил «Египетские ночи»⁶¹.

Только что приведенное высказывание Ледницкого можно рассматривать как закономерный финал интересовавшего нас модернистского сюжета с дописываниями «Египетских ночей». Что же касается его соответствия генезису пушкинского замысла о современной Клеопатре, то это – тема для отдельного исследования.

Примечания

¹ Мой приятный долг – поблагодарить А.К. Жолковского за ценные советы. Эта статья продолжает серию работ автора: (1) *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. Т. 1. С. 228 – 237, с общим абрисом проблемы и списком «потомков» «Египетских ночей»; (2) *Панова Л.Г.* Вторая жизнь «Египетских ночей» А.С. Пушкина: к 170-летию публикации // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, 24 - 28 мая 2007 г.) М.: ИРЯ им.

В. В. Виноградова РАН, 2007. С. 132 – 143, с галерей «потомков» пушкинской Клеопатры, выступающих под другими именами; и (3) *Panova Lada*. Russian Cleopatrimony: From Pushkin's «Egyptian Nights» to Silver Age Cleopatra fashion [В печати.], о бытовании пушкинской Клеопатры в культуре модернизма.

² Помимо работ, названных в сноске 1, см.: *O'Bell Leslie*. Pushkin's «Egyptian Nights». The Biography of a Work. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 125 – 130; *Абрамовских Е.В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (На материале дописываний незаконченных произведений Пушкина): Монография. Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006; Пушкин плюс...: Незаконченные произведения А.С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX – XX вв. / Сост., комм. Е. Абрамовских. М.: РГГУ, 2008. С. 223 – 329, 382 – 402.

³ Современное название – «Повесть из римской жизни».

⁴ Современное название – «Езерский».

⁵ Последний приводится в антологии Пушкин плюс...: М.: РГГУ, 2008. С. 293 – 294.

⁶ П. Б. [Бартенев П. И.] «Египетские ночи» А.С. Пушкина // Русский архив. 1882. Кн. 1. С. 225 – 226.

⁷ *Онегин А.Ф.* Четыре новые строфы «Родословной моего героя» А.С. Пушкина // Русская мысль. 1886.

№ 5. С. 3.

⁸ Там же. С. 4.

⁹ *Новицкий П.И.* «Египетские ночи» А.С. Пушкина / Пушкин А.С. Египетские ночи. Л.: Academia, 1927. С. 5.

¹⁰ Там же. С. 49.

¹¹ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под общей ред. Д. Бедного, А.В. Луначарского, П.Н. Сакулина [и др.]. Вступит. статья А.В. Луначарского. Т. 4: Евгений Онегин. Повести. М.; Л., ГИЗ, 1930 (Прилож. к журн. «Красная Нива» на 1930 г.). С. 585 – 586.

¹² *Пушкин А.С.* Сочинения и письма: В 8 т. Т. 5: Повести и драматические произведения в прозе / Критически проверенное и доп. по рукописям изд. с биогр. очерком, вступит. статьей, объясн., примеч. и худ. прилож., под ред. П.О. Морозова. СПб.: Просвещение, 1904. С. 563 – 565.

¹³ *Брюсов В.Я.* Египетские ночи // Брюсов В.Я. Мой Пушкин. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 117.

¹⁴ Неизданный Пушкин. Собрание А.Ф. Онегина. Труды Пушкинского Дома при РАН XXIV / Изд. подгот. и коммент. Н.В. Измайлов, Б.И. Коплан, Б.В. Томашевский, Б.М. Энгельгардт, Н.В. Яковлев под ред. М.Л. Гофмана, Н.К. Козмина, Б.Л. Модзалевского. 2-е изд., испр. и доп. М.; Пг.: Госиздат, 1923. С. 104 – 112.

¹⁵ Так в: *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. (11 кн.) Т. 4: Поэмы. 1817 – 1833 / Под ред. В.Н. Маракуева. М., 1887. С. 471 – 477.

¹⁶ К примеру, Бартенев приводит черновой вариант (см. далее), а В.Н. Маракуев – редакцию «Клеопатры» 1824 года (С. 477 – 478).

¹⁷ П. Б. [Бартенев П. И.] Указ. Соч. С. 222 – 225.

¹⁸ *Пушкин А.С.* Сочинения и письма: В 8 т. Т. 5. СПб.: Просвещение, 1904. С. 536.

¹⁹ Там же. С. 533 – 565.

²⁰ См.: *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Стихотворения 1835 – 1836 гг. Народные песни и сказки в записях, переделках и переводах... Повести. Прозаические переводы. Критика. Публицистика. Путешествие. История. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1910. (Б-ка великих писателей под ред. С.А. Венгерова).

²¹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Б/м. [Берлин]: Книгоиздательство «Слово», 1921.

²² В настоящей работе не обсуждается, но применяется «кластерный» анализ, разработанный для ЕНЦ, в: *Панова Л.Г.* Вторая жизнь «Египетских ночей» А.С. Пушкина: к 170-летию публикации // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007. Он позволяет установить родство послепушкинского произведения с пушкинскими.

²³ См. его «Романс» (1924), продолживший «В голубом небесном поле...» Пушкина, в: Пушкин плюс...: М.: РГГУ, 2008. С. 27 – 29.

²⁴ *Амфитеатров А.В.* Пушкинские осколки // Сегодня. 1937. № 38 (Пушкинский номер), 8 февраля. Рига. С. 2.

²⁵ *Ахматова А.А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Эллис Лак, 2002. Т. 6: Данте. Пушкинские штудии. Лермонтов. Из дневников / Сост., подгот. текста, комм., статьи Н.В. Королевой. С. 202. См. также: «совершенно завершенную трагедию более ста лет считали не то рамочкой, не то черновичком, не то обрывком чего-то» (Там же. С. 203).

²⁶ Цит. по: *Брюсов В.Я.* Египетские ночи // Брюсов В.Я. Мой Пушкин. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 116.

²⁷ См.: *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 234.

²⁸ *Емельянов-Коханский А.Н.* Обнаженные нервы: Сборник стихотворений. М.: А.С. Чернов. 1895.

²⁹ См. об этом: *Гарибян Д.А.* Некоторые стилистические наблюдения над тестами «Египетских ночей» Пушкина и Брюсова // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван: Армянское государственное издательство, 1963. С. 232 – 245; *Tracy L.* Decoding Puškin: Resurrecting Some Readers' Responses to Egyptian Night // *Slavic and East European Journal*. Vol. 37 (4). 1993. P. 460 – 465; *Абрамовских Е.В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста. Челябинск, 2006; *Панова Л.Г.* Русский Египет... С. 236; Пушкин плюс... С. 393 – 395 и др.

³⁰ Обсуждается в: *Гарибян Д.А.* Указ. соч. С. 233. Пушкин плюс... С. 393.

³¹ *Брюсов В.Я.* Мой Пушкин. М.; Л., 1929. С. 115.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 3. С. 620.

³⁵ *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 175 – 198.

³⁶ *Вацуро В.Э.* Три Клеопатры // *Dissertationes Slavicae. Sectio Historiae litterarum XXI.* Szeged, 1995. S. 214.

³⁷ *Панова Л.Г.* Русский Египет... Т. 1. С. 236.

³⁸ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. Т. 1: Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912 – 1917 годов / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. С. 123.

³⁹ *Андрей Полянин [Парнок С.Я.]* Семь цветов радуги. Египетские ночи // Северные записки. 1917 Январь. С. 162.

⁴⁰ *Гофман М.Л.* Египетские ночи. С полным текстом импровизации Итальянца, с новой, четвертой главой – ПУШКИНА и с Приложением (заключительная пятая глава). Париж: Изд. Сергей Лифарь, 1935. С. 9.

⁴¹ О Гофмане в соавторах Пушкина см.: *Tracy L.* Указ. соч. P. 465 – 468; *Абрамовских Е.В.* Феномен...; *Панова Л.Г.* Русский Египет... Т. 1. С. 237. Пушкин плюс... С. 395 – 397.

⁴² *Гофман М.Л.* Указ. соч. С. 23 – 24.

⁴³ Там же. С. 24.

⁴⁴ Я благодарю Вадима Перельмутера, любезно предоставившего материалы *Собрания сочинений* Сигизмунда Кржижановского в 5 томах – роман «Тот третий» и одноименную пьесу – в мое распоряжение, а также сообщившего мне историю их написания, отчасти отраженную в: *Перельмутер В.Г.* «Трактат о том, как невыгодно быть талантливым» // Кржижановский С.Д. Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного / Сост., вступ. ст. и примеч. В.Г. Перельмутера. М.: Московский рабочий, 1989. С. 16 – 17; *Перельмутер В.Г.* Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в пяти томах. Что дальше? // *Toronto Slavic Quarterly (TSQ)*. № 26 (Fall). 2008. Режим доступа в Сети: <http://www.utoronto.ca/tsq/19/perelmutter19.shtml>

⁴⁵ В том смысле, который вкладывается в это понятие в: *Ранкур-Лаферрьер Д.* Гений чистой красоты и вавилонская блудница // *Ранкур-Лаферрьер Д.* Русская литература и психоанализ / Пер. с англ. Ю. С. Евтушенкова [и др.]. М.: Ладомир, 2004. С. 31 – 59.

⁴⁶ Это еще и дань такому стихотворению «Александрийских песен» Михаила Кузмина, как «Сладко умереть...» (1905), развившему мотив самоубийства из «Цесарь путешествовал» в сторону мудрости. См. о нем: *Жолковский А., Панова Л.* Самоубийство как прием: «Сладко умереть...» Михаила Кузмина // *Звезда*. 2008. № 10. С. 191 – 201. Попутно отмечу еще один отпечаток этого цикла: танец Кризеиды, посвящаемый Третьему, повторяет ситуацию из песни «Сегодня праздник...».

⁴⁷ Этот мотив рассматривается в: *Panova Lada.* Russian Cleopatrimony: From Pushkin's «Egyptian Nights» to Silver Age Cleopatra fashion [*В печати.*]; там же см. научную литературу. Здесь я коснусь его в § 6.2 и 6.7.

⁴⁸ *Емельянов-Коханский А.Н.* Вскрытие (Психологические этюды) / Изд. 2-е. М.: Арэнд. Типо-лит. Яковлевой, А.Г. Поплавский, 1898.

⁴⁹ Другой интертекст мотива «любовь богини и юноши», «Сатиресса» Александра Кондратьева (опубл. 1907), отмечен Е.Р. Арензоном и Р.В. Дугановым в: *Хлебников В.В.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 4: Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904 – 1922 / Под. общ. ред. Р. В. Дуганова. С. 345.

⁵⁰ Там же. С. 9.

⁵¹ Там же. С. 10.

⁵² Чулков Г. Годы странствий / Вступ. ст., подгот. текста, комм. М.В. Михайловой. М.: Эллис Лак, 1999. С. 437.

⁵³ Отмечено в: Жолковский А.К. Пять интертекстуальных этюдов с мемуарным предисловием // Russian Literature. 2003. Vol. LIV. Amsterdam: Elsevier. P. 437 – 439. См. также: Панова Л.Г. Русский Египет... Т. 1. С. 269 – 270. Panova L. Russian Cleopatrimony: From Pushkin's «Egyptian Nights» to Silver Age Cleopatra fashion (В печати.)

⁵⁴ Смерть: Альманах. СПб.: Издательство Нового журнала для всех, 1910. С. 231 – 232.

⁵⁵ О мотиве сна по заказу, идущем в том числе от Гоголя и получающем особое, утопическое, преломление, см.: Жолковский А.К. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Жолковский А.К. Блуждающие сны. М.: Наука, 1994. С. 166 - 190.

⁵⁶ Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. М., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии / Подгот. текста, примеч. Р. Тименчика. С. 45.

⁵⁷ Вечорка (Толстая) Т.В. Портреты без ретуши: Стихотворения. Статьи. Дневниковые записи. Воспоминания / Научн. ред. А.Е. Парнис, вступ. ст. Л. Либединой, предисл. Т. Никольской, сост., подгот. текста Н.А. Громовой, Т.А. Тепляковой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. С. 70 – 71. Из других впечатлений блоковской «Клеопатры» на стихотворение Вечорки отмечу общую инфинитивную конструкцию: *Навек забыть, навек уснуть* (Блок) – *забыть заботы в масках театра* (Вечорка).

⁵⁸ Отмечено в: Боярский В.А. Мотив женской власти и мотив маски в рассказе Гайто Газданова «Шрам» // Исследовано в России. Режим доступа в Сети: <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2001/007.pdf>

⁵⁹ Gorlin M. Noce egipskie: (Kompozycja i geneza) // Puszkina: 1839–1939. Kraków, 1939. Т. 1. S. 142 - 144.

⁶⁰ Находки Ледницкого (но не Горлина) опущены в статье «Жанен (Janin) Жюль Габриель (1804 - 1874)» в: Пушкин: Исследования и материалы: Т. XVIII – XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» / Отв. ред. В.Д. Рак. СПб.: Наука, 2004. С. 142 – 143.

⁶¹ Ледницкий В. Почему Пушкин не окончил «Египетские ночи» // Новый журнал. 1968. № 90 – 91. Нью-Йорк. С. 255.

**Об избыточности финала:
стихотворение «Конец» в цикле Б.Пастернака «Послесловье»**

Как известно, одним из риторических способов определений сущности поэтического Пастернака стало ее приравнивание к *турусам на колесах* или говорению *про что попало*¹ и т.д. В таком варианте искусство неизменно противостоит другим знакам метасюжета, которые в творчестве Пастернака образуют группу дискурсивных метафор *почвы* и *судьбы*. Это противопоставление выражается прежде всего в том, что в текстах поэта особенным образом отмечена идея границы между эстетическим пространством и выходом в реальность, что совпадает с финалом произведения.

Уникальным примером такой фиксации процессе выхода из текстовой реальности является цикл «Послесловье» в книге «Сестра моя – жизнь» 1927 года. Завершение книги становится сверхсобытием, выраженном в буквальном, т.е. материальном, продлении и разрастании фрагментов текста, которые мыслятся поэтом как финальные. Неслучайно цикл завершается стихотворением «Конец», которому также предшествует стихотворение «Послесловье». Примечательно, что в ранних автографах «Сестры моей – жизни» «Послесловье» отсутствует как самостоятельный цикл, и в 1919 году в состав книги входит только выделенный в отдельный раздел текст стихотворения «Конец», но озаглавленный поэтом «В тысячу первую» и сопровождаемый эпиграфом из недошедшего целиком до нас стихотворения самого Пастернака «Из 1000 и 1 ночи»².

Исследуя роль композиционных и сюжетных цитат из арабского цикла «Тысяча и одна ночь» в истории создания «Сестры моей – жизни», А. Майер и С.Н. Бройтман отмечали важность мотива выкупной рамки, темы говорения спасающего от смерти, который наделяет особым статусом внутри книги, прежде всего, цикл «Книга степи»: «В редакции 1919 года наиболее сильным было напряжение между безыменным пока вступлением и основной частью – «Книгой степи», которая оказывалась книгой в книге и накладывалась на целое «Сестры моей жизни», едва ли не совпадая с ней. Очевидно, что здесь автономия книги внутри книги доведена до некоего предела. Если обычное цикловое целое должно и беречь, и оспаривать самостоятельность отдельных стихотворений, то тут, наоборот: автономия «Книги степи» перестает беречь и начинает оспаривать целое, претендуя на его роль»³. Подобное маркирование границы между целым книги и его частями, создающейся благодаря архаическому типу переживания пределов говорения, его начала и конца, отражается не только в случае с «Книгой степи», но и в абсолютном финале

книги, цикле «Послесловье», который обозначает еще более катастрофичный переход, чем простое движение от вставного текста к рамке о сказительстве – это переход от говорения к абсолютному молчанию, т.е. к «дискурсивной смерти» целого «Сестры моей – жизни».

Заметим также, что в вопросе об «архаической» природе «Книги степи» важно не только отождествление с ночным говорением Шехерезады, но и тема степного голоса, который, в действительности, еще не является собственно поэзией, поскольку воспроизводит сакральное до-поэтическое говорение. Отделение от него становится центральной риторической и сюжетно-композиционной линией «Сестры моей – жизни». Неслучайно, для автографа 1927 года, последней редакции «Сестры моей – жизни», принципиальным станет композиционное изолирование Степи как отдельного голоса, помещение ее в отдельный цикл, которому Пастернаком отдано сверхметапоэтическое заглавие «книга». В этом контексте кульминационными оказывается стихотворение «Распад» («Куда часы нам затесать? Как скоротать тебя, Распад?»), за которым выстраиваются тексты «Степь», «Душная ночь», «Еще более душный рассвет», детализирующие момент болезненного преодоления лирическим героем «выкупной рамки» и вытеснения голоса степной Шехерезады:

<...> У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней – не замечен.

Заметят – некуда назад:
Навек, навек заговорят.
(«Душная ночь») (I; 141)⁴

Я умолял их перестать.
Казалось, – перестанут.
Рассвет был сер, как спор в кустах,
Как говор арестантов.
<...>

Я их просил –

Не мучьте!

(«Еще более душный рассвет») (I; 142)

С этой точки зрения, цикл «Послесловье» образует абсолютно аналогичную серию, в которой намеренно растягивается момент финала и также мучительно переживается процесс завершения речи самого героя:

Так пел я, пел и умирал.

И умирал, и возвращался

К ее рукам, как бумеранг,

И – сколько помниться – прощался.

(«Любить, – идти, – не смолкнул гром») (I; 160)

При этом в облике героя-поэта в цикле «Послесловье», освободившегося от степной архаики в предыдущих циклах, снова возникают приметы древности:

Любимая – жуть! Когда любит поэт,

Влюбляется бог неприкаянный.

И *хаос опять* выползает на свет,

Как во *времена ископаемых*.

(«Любимая – жуть! Когда любит поэт») (I; 155)

Более того, в последующих стихотворениях этого же цикла происходит буквальное обнаружение «ископаемых»: «поэт сам кажется мамонтом» и «вышедшим из моды», его слова приравниваются к «янтарю и цедре», которые можно «ронять». Обнаруживаются и прочие драгоценности: «жизнь как жемчужная шутка», «сестра как вакханка с амфор», «на веках висли брильянты», «коралловая мякоть». Этот ряд разрастается вплоть до странной находки в стихотворении «Конец», спрятанной о фразе «Тут есть болт», авторство которой, по мнению комментаторов М.Л. Гаспарова и И.Ю. Подгаецкой, принадлежит двум героям, пытающимся открыть калитку⁵. Сюжетное объяснение природы этого фрагмента, тем не менее, оспаривается его риторической природой, поскольку фраза «Тут есть болт» оказывается сверхдетерминированной благодаря дейктическому местоимению «тут», с помощью которого текст может указывать сам на себя⁶. Аналогичным образом, рефрен «здесь будет все» в «Волнах» («здесь будет все:

пережитое в предвиденье и наяву», «здесь будет все: пережитое и то, чем я еще живу, мои стремленья и устои, и виденное наяву»), в стихотворении «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...» и т.д. оказывался метапоэтическим знаком, за которым скрывается конкретный текст, существующий на «перекрестке двух взглядов» (А.Е. Барзах) – пишущего и читающего.

В данном случае закавыченная фраза «Тут есть болт» окончательно трансформирует словесную материю стихотворения, знаменует вторжение в эстетическое пространство примет реальности, предметов-ископаемых, блокирующих процесс говорения. Заметим, что внутри лирической ситуации прекращение процесса говорения героя описывается через те же дискурсивные метафоры тяжелого, овеществленного слова:

Но с оскоминой, но с оцепененьем, с *комьями*

В горле, но с тоской стольких слов

Устаешь дружить. (I; 162)

Аналогичным образом стихотворение «О, знал бы я, что так бывает...» (1932) объясняет собственное композиционное устройство по средством дейктического маркера «тут»

Когда строку диктует чувство,

Оно на сцену шлет раба,

И тут кончается искусство,

И дышат почва и судьба. (II; 80)

Данная строфа оказывается последней, поскольку на место *искусства* приходит *чувство*, *почва и судьба*, буквально прерывающие словесное говорение. Сама же лирическая ситуация начинается с предсказания своей дискурсивной смерти, локализованной в органах речи: «строчки с кровью – убивают, // *Нахлынут горлом* и убьют».

В то же время настойчивое овеществление слов в цикле «Послесловье», их метафорическое уподобление ископаемым снова отсылает к архаическому образу степи, выступающей в лирике Пастернака частным вариантом порождающего хтонического божества:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,

На ночь натываясь руками, Урала

Твердыня орала и, падая замертво,

В мученьях ослепшая, утро рожала.

(«Урал впервые» 1916 года из цикла «Поверх барьеров») (I; 88)

Чьи стихи настолько нашумели,

Что и гром их болью изумлен?

Надо быть в бреду по меньшей мере,

Чтобы дать согласие быть землей.

(«Болезни земли» из цикла «Заняты философией» СМЖ 1927 года) (I; 133)

Заметим, что идея различения креативного потенциала болезни земли и высокой болезни повторяет антитезу искусства как *почвы и судьбы* и искусства как *турусов на колесах*. Таким образом, растягивание метафорической серии от первого упоминания об ископаемых до фразы «Тут есть болт», с одной стороны, превращает весь цикл «Послесловье» в развернутую реализацию идеи границы, отделяющей текст от реальности, в развернутый вариант будущей формулы «тут кончается искусство». А с другой стороны, цикл «Послесловье» наследует сюжетные и композиционные особенности «Книги степи», также становится местом сосредоточения архаического типа говорения. Заметим, что в стихотворении «Конец» герои, обнаружившие болт, снова переносятся в пространстве степи:

Наяву ли все? Время ли разгуливать?

Лучше вечно спать, спать, спать, спать

И не видеть снов.

Снова улица. Снова – полог тюлевый.

Снова, что ни ночь – степь, стог, стон,

И теперь и впредь. (I; 161)

Своим «геологическим» открытием они нарушают равновесие, установленное между степью и героями предыдущих эпизодов книги, в частности в стихотворении «Степь» цикла «Романовка»: «Закрой их, любимая! Запорошит! Вся степь как до грехопадения...». Вместе с этим в «Сестре моей – жизни» нарушается соотношение между двумя типами текстопорождения – архаическим и собственно поэтическим, поэтому в тексте стихотворения «Конец» возвращение героев из степной прогулки необратимо влечет за собой возврат миропорядка к своему древнему прообразу: «в дождь каждый лист рвется в

степь, как те», «рвется дверь с петель» и т.д. Знаком нарушенного равновесия становится и предпоследнее стихотворение цикла «Послесловье», которое также называется «Послесловье», где рефреном оказывается фраза «нет, не я вам печаль причинил», в которой герой проговаривается о существовании иной фигуры власти, Другого, помимо него, организующего событийный ряд книги «Сестра моя – жизнь». При этом в категорию Другого, степного голоса попадают и многочисленные поэты-предшественники (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, П. Верлен, Н.В. Гоголь)⁷, цитирование которых становится не только риторическим событием внутри книги, но и закреплено в сюжете. Неслучайно лирический герой, проговариваясь о своем новом гамлетизме⁸ именно в стихотворении «Конец», отстраняется всех *тех*, устремляющихся к степным снам как источнику творчества:

Наяву ли все? Время ли разгуливать?

Лучше вечно спать, спать, спать, спать

И не видеть снов.

<...>

О, не вовремя ночь кадит маневрами

Паровозов; в дождь каждый лист

Рвется в степь, как те. (I; 162)

По мысли О. Фрейденберг, древнейшая связь актов говорения и жертвоприношения состоит, прежде всего, в том, что слова выступают субститутотом жертвы, т.е. вещи или тела⁹. Аналогичным образом цикл «Послесловье», с точки зрения дискурсивной организации «Сестры моей – жизни», оказывается собранием не слов, но вещей: комьев, янтаря, бриллиантов, бисера, бус, болтов, – появление которых прочерчивает границы сферы эстетического, ее начало и конец.

Но главный парадокс состоит еще и в том, что семантической избыточности финальной фазы дискурса, расширение ее до рамок целого цикла сопротивляется Пастернак-редактор, который переписывает текст «Конца» прямо противоположным образом – сокращает. Так, поэт убирает заголовок «В тысячу первую», инициирующий бесконечное течение текста-жертвоприношения, исключает эпиграф, вычеркивает 1 строфу между 4 и 5-ой, 2 строфы между 5 и 6-ой и плотно *заклеивает* строфы между 2 и 3-ей и 8 и 9-ой. Тем самым, Пастернак сжимает финальную инерцию, делает текст механическим вещественным целым, еще одним ископаемым-предметом-остатком от «времени хаоса», следом до-поэтических вдохновений, возврат к которому автоматически прекращает

течение собственно поэзии как *турусов на колесах*. Буквальная техническая работа по преобразованию стихотворения «Конец» вписывается в общую творческую стратегию Пастернака, которая позднее выразится при переписывании циклов «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров».

¹ См. стихотворение «О, знал бы я, что так бывает...», поэму «Высокая болезнь».

² Текст эпиграфа из стихотворения «Из тысячи и одной ночи»:

Ничтожество! В его температуре ведь
И в состоянии не найти тех данных,
Чтобы с расстояний сон его окуривать,
Бессонницей, начавшей надоедать,

Чтобы вдохновлять и дерево, допытываясь
У клавишей, чем ангел наш несчастен,
Тогда как данных нет, чтоб аппетит его
На собственном, мешаясь, вымещать. (I; 477)

³ Бройтман, С. Н. Поэтика книги Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» / С. Н. Бройтман. – М. : Прогресс-традиция, 2007. – С. 141. См. Также о мотиве выкупной рамки *Meyer Angelika. Sestra moja zhizn' von V.Pasternak. Analyse und Interpretation. München. 1987.*

⁴ Здесь и далее цитаты приводятся по: *Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11 томах. М.: Слово/Slovo, 2003–2005.*

⁵ См. подробнее о фабульной реконструкции работу Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Пастернак в пересказе: сверка понимания / М.Л. Гаспаров, И.Ю. Подгаецкая // <http://nlo.magazine.ru/scientist/25.html>

⁶ Обычное для Пастернака явление «это-дейксиса», описанное А. Хан и С.Н. Бройтманом создается многократными повторами местоимений, выполняющих дейктическую функцию: *это, то, тут, здесь, как (каким), то (ту)...что, все*. Дейксис, по наблюдению А.Е. Барзаха, «смещает акцент с акта речи или акта восприятия на ситуацию, с которой тщится совпасть стих, акцентирует «бытийность» предмета и его отношение к «другому», помещая его в перекрестке двух взглядов» Барзах, А.Е. Соучастие в безмолвии. Семантика «так-дейксиса» у Анненского / А.Е. Барзах // И. Анненский в русской культуре XX века. – СПб., 1996. – С. 79.

⁷ О системе и роли сложной стратегии цитирования в «Сестре моей – жизни» см. Бройтман, С. Н. Поэтика книги Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь» / С. Н. Бройтман. – М. : Прогресс-традиция, 2007

⁸ Принципиальная разница между лирическим героем Пастернака и шекспировским Гамлетом состоит в трансформации формулы «Скончаться. Сном забыться. Уснуть» в «спать и *не видеть* снов».

⁹ О возникновении словесных жанров искусства в процессе стадии метафоризации основных эпизодов и атрибутов священного ритуала см. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

Образ неба в финалах «Столбцов» Николая Заболоцкого

Обращаясь к строению поэтического пространства в ранней поэзии Николая Заболоцкого, нельзя не обратить внимание на то, что многие стихи из сборников «Городские столбцы» и «Смешанные столбцы» так или иначе заканчиваются образами, имеющими отношение к его небесному ярусу. Так, в стихотворении «Белая ночь», открывающем сборник «Городские столбцы», мы читаем:

И ночь, подобно самозванке,
Открыв молочные глаза,
Качается в спиртовой банке
И просится *на небеса*
(31; здесь и далее в цитатах курсив мой. – С. К.)¹.

В финале стихотворения «Офорт» противопоставление двух пространств – пространства *там* и пространства *тут* тоже содержат в себе образ неба:

А кругом громобой, цилиндров бряцанье
И *курчавое небо*, а тут –
Городская коробка с расстегнутой дверью
И за стеклышком – розмарин (36).

В финале стихотворения «Новый Быт» «небеса» появляются как фон для дыма:

«Ура! Ура!» – поют заводы,
Картошкой дым под *небеса*.
И вот супруги на покое
Сидят и чешут волоса (43)

Такие столбцы, как «Футбол», «Красная Бавария», «Свадьба», «Фокстрот», «Обводный канал», «Цирк», «В жилищах наших», «Прогулка», «Меркнут знаки Зодиака», «Отдых», «Звезды, розы и квадраты», «Подводный город», «Отдыхающие крестьяне», «Искушение» содержат в своих финалах образ *неба*. Эти факты говорят нам о том, что вряд ли подобная «настойчивость» в обращении к этому образу является случайной.

С точки зрения структурально-семиотического подхода «небо» является элементом универсальной оппозиции *верх/низ*. В статье, посвященной анализу стихотворения Заболоцкого «Прохожий», Ю.М. Лотман обращает внимание на «высокую моделирующую роль оппозиции *верх/низ* в поэзии Заболоцкого»². По мнению исследователя, несмотря на длительную и сложную эволюцию, «некоторые фундаментальные представления его художественной системы оказались на редкость устойчивыми»³. Анализируя варианты противопоставления верха низу в творчестве Заболоцкого, Ю.М. Лотман предлагает следующую схему:

ВЕРХ	НИЗ
<i>Далеко</i>	<i>Близко</i>
<i>Простор</i>	<i>Теснота</i>
<i>Движение</i>	<i>Неподвижность</i>
<i>Метаморфозы</i>	<i>Механическое движение</i>
<i>Свобода</i>	<i>Рабство</i>
<i>Информация</i>	<i>Избыточность</i>
<i>Мысль (культура)</i>	<i>Природа</i>
<i>Творчество</i>	<i>Отсутствие творчества</i>
<i>Гармония</i>	<i>Хаос</i>

«Культура, сознание – все виды одухотворенности сопричастны верху, а звериное, нетворческое начало составляет низ мироздания»⁴.

Следует отметить, что к позднему творчеству Заболоцкого эта схема, действительно, приложима (хотя и с большими оговорками). Но раннее творчество в нее никак не укладывается.

Мысль, творчество, гармония – вообще категории, которые в «Столбцах» практически отсутствуют. Безумие, хаос и смерть – вот смысловые доминанты мира раннего Заболоцкого⁵. Именно эти смысловые доминанты формируют и образ неба в «Столбцах».

Поскольку в классической русской литературе, опиравшейся на христианскую традицию, «топографическое» понятие «небо» так или иначе соотносилось с понятием духовным, уместным кажется вопрос о том, соотносится ли «небо» раннего Заболоцкого с этой традицией? Как нам представляется, соотношение это состоит в том, что, с одной стороны, «старое» небо подвергается поношению («Над ними *небо было рыто // Веселой руганью двойной*» – «Цирк» (76)) или уничтожению (ср. в стихотворении «Фокстрот» следующие строки финала: «А там, над бедною землей, // Во славу винам и кларнетам // Парит на женщине герой, // *Стреляя в небо пистолетом*» (52)), с другой, оно меняет свою

природу на прямо противоположную. Если традиционно небо – это обитель Бога и ангелов, то в «Столбцах» их место занимают обитатели преисподней и разнообразная нечистая сила (ведьмы, лешие и лешачихи, колдуны, мертвецы, сирены, русалки и т. д.), как, например, это происходит в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака»:

*Толстозадые русалки
Улетают прямо в небо,
Руки крепкие, как палки,
Груды круглые, как репа.
Ведьма, сев на треугольник,
Превращается в дымок.
С лешачихами покойник
Стройно пляшет кекуок.
Вслед за ними бледным хором
Ловят муху колдуны,
И стоит над косогором
Неподвижный лик луны (86).*

Аналогичный смысловой процесс происходит в стихотворении «Пир». Его смысловым центром является своеобразная «ода штыку», и от интерпретации этой оды зависит понимание не только сюжета стихотворения, но и образа неба в целом ряде текстов «Столбцов». Приведем «текст» этой оды-молитвы:

*О, штык, летающий повсюду,
холодный тельцем, кровяной,
о, штык, пронзающий Иуду,
коли еще – и я с тобой!
Я вижу – ты летишь в тумане,
сияя плоским острием,
я вижу – ты плывешь морями
граненым вздернутым копьем.
Где раньше бог клубился чадный
и мир шумел – ему свеча;
где стая ангелов печатных
летели в небе, волоча
пустые крылья шалопаев, –
там ты несешься, искупая
пустые вымыслы вещей –
ты, светозарный как Кашей! (355)*

Итак, штык находится там, где прежде были Бог и ангелы. Штык наделяется свойствами бессмертия и светозарности (в связи с этим необходимо вспомнить, что одно из наименований сатаны – Денница, Люцифер). Он же несет и определенную миссию – миссию «искупления» («там ты несешься, *искупая* // пустые вымыслы вещей»).

Сравнение штыка с Кащеем имеет дополнительный смысл: мы помним, что Кащей бессмертный все-таки смертен – его смерть находится в игле, которая спрятана под многими «оболочками». Можно сказать, что штык и есть игла, и, таким образом, штык – это овеществленная «бессмертная смерть». Мы встречаемся здесь со своеобразным парафразисом ситуации из стихотворения «Искушение», где смерть «воскрешает» девуцу. Штык, кроме того, как бы замещает Христа, который пришел в мир искупить человека и человечество⁶.

Таким образом, небо является «вместилищем» адских сил, то есть Заболоцкий как бы выворачивает наизнанку традиционное мироустройство. Мир его раннего творчества – это мир перевернутый.

Впервые в европейском искусстве образ «перевернутого мира» возникает в живописи Питера Брейгеля. В фундаментальном исследовании Н.М. Гершензон-Чегодаевой «Брейгель» скрупулезно проанализированы образы «перевернутого мира» в разные периоды творчества великого нидерландского художника. Так, размышляя об образах двух серий рисунков Брейгеля («Семь смертных грехов» и «Семь добродетелей»), Гершензон-Чегодаева замечает, что они порождены убеждением о порочности человеческой жизни, которое возникло в период позднего Средневековья в северноевропейской художественной традиции. Исследователь пишет: «Идея “перевернутого мира”, мира “навыорот”, живущего по своим особым законам, сложилась в переходную эпоху, в ту пору, когда стройный образ вселенной, подвластной нерушимой системе иератической иерархии, с лежащими в его основе строго определенными воззрениями на природу добра и зла, утерял свою власть над умами людей; когда земной шар эмансипировался от небесного и настоятельно потребовал для себя особой оценки <...> Закономерным следствием происходившей духовной перестройки явилась настоятельная потребность в новых оценках и новой форме критики людских пороков и несовершенства человеческого бытия на земле. Вот тут-то и выступил на сцену образ безумного “перевернутого мира”...»⁷.

Н.М. Гершензон-Чегодаева убедительно показывает законы существования «перевернутого мира» в таких картинах Брейгеля, как «Пословицы», «Детские игры», «Битва Поста и Масленицы», «Безумная Грета». Анализируя изображение Брейгелем бессмысленной деятельности людей в их земном существовании в «Пословицах»,

исследователь замечает, что на изображенном Брейгелем в этой картине здании харчевни в виде его «фирменного знака» красуется шар с крестом (один из сквозных символов в мире Брейгеля), причем шар этот перевернут крестом книзу. Гершензон-Чегодаева пишет: «Это – эмблема всей картины, символизирующей перевернутый мир»⁸. Отметим, что своеобразный аналог этого брейгелевского символа мы находим в финале стихотворения Заболоцкого «Красная Бавария». «Крылатый шар» венчает безумный мир, который предстает перед нами в стихотворении Заболоцкого, хотя характер символизации здесь другой: поэт «усваивает» символическое значение конкретной архитектурной детали: в примечаниях к «Столбцам» мы читаем: «О доме на Невском (ныне Дом книги), увенчанном шаром, имеющим вид глобуса, поддерживаемого кариатидами, на котором было написано название фирмы швейных машин “Зингер”» (604). В творчестве Брейгеля символ шара с крестом имеет значение вселенной; характерно, что и шар на «Доме книги» изображает глобус.

Обратимся теперь более подробно к анализу стихотворения «Красная Бавария».

В первой же строфе стихотворения мы сталкиваемся с парадоксальным определением места, где происходит действие. Это – «бутылочный рай». Данная метафора отсылает нас к мысли австрийского искусствоведа Ханса Зедльмайра о трех видах рая, которые явлены в европейском искусстве: это рай небесный, рай земной и рай, захваченный и исковерканный адом (в качестве примера исследователь приводит картину Босха «Сад наслаждений»). Зедльмайр пишет: «У Босха адское переполняет емкость отведенной ему области, изливается в земное и пропитывает все упадком и беспорядком. Не то чтобы демоны явились на земной сцене – сама субстанция земли подвергается дьяволизации <...> Но помимо этого сфера ада охватывает и сферу Рая и создает демоническую пародию Рая <...> – в виде Сада наслаждений, который оказывается третьей формой Рая наряду с Раем небесным и земным»⁹. Как нам представляется, именно этот третий «вид» «рая» изображен в «Красной Баварии». Образ «бутылочного рая», в котором изначально заложена гротесковая язвительность, задает и те смысловые координаты, в которых разворачивается действие стихотворения.

Характерно, что все происходящие события являются своего рода отражением в пивном бокале, который, безусловно, – центральный образ стихотворения. Начало «Красной Баварии» задает эту смысловую линию:

В глуши *бутылочного рая*,
где *пальмы* высохли давно, –
под электричеством играя,
в *бокале* плавало окно;

*оно на лопастях блестело,
потом садилось, тяжелело;
над ним пивной дымок вился...*
Но это описать нельзя (340).

Образ бокала мотивирует сдвиг, происходящий в стихотворении: с одной стороны, бокал – это некий аналог кривого зеркала, своеобразная преломляющая среда, с другой, он – творец этого мира, не просто искажающий реальность, но творящий реальность новую – реальность «адского рая».

Символика «рая» в первой части стихотворения поддерживается образом высохших пальм – своего рода деревьев «райского сада»; в дальнейшем эта символика разворачивается: в пространстве пивной появляются «ангелы» – сирены:

И в том бутылочном раю
сирены дрогли на краю
кривой эстрады. На поруки
им были отданы глаза.
Они простерли *к небесам*
эмалированные руки
и ели бутерброд от скуки (340).

Жест ангелов-сирен («они простерли к небесам // эмалированные руки») – некий пародийный аналог молитвенного жеста (вспомним в связи с этим «Пир королей» Павла Филонова, где подобными молитвенными жестами награждаются изображенные художником персонажи), а отданные им «на поруки» глаза (взоры gazeющих на «сирен» посетителей пивной) в какой-то мере кощунственно-пародийно реализуют многоочитость херувимов.

Дальнейшее развитие сюжета являет нам своего рода «песнопение», в котором реализуется удвоенный образ смерти: убийство и самоубийство, причем события этого «песнопения» отражаются в бокале:

...Была тоска,
и все, о чем она ни пела,
в бокале отливало мелом (341).

Смысловым центром стихотворения являются следующие строки:

Мужчины тоже все кричали,
они качались по столам,

по потолкам они качали
бедлам с цветами пополам;
один – язык себе откусит,
другой кричит: я – иисусик,
молитесь мне – я на кресте,
под мышкой гвозди и везде...
к нему сирена подходила,
и вот, колено оседлав,
бокалов бешеный конклав
зажегся, как паникадило (341).

Конклав (*лат. conclave*) – запертый зал, в котором собираются кардиналы для избрания папы. Затем и само это собрание начинает именоваться конклавом¹⁰. Но «конклав бокалов» сравнивается в стихотворении с паникадиллом, и это не просто зрительная метафора. Приведем определение слова «паникадило», которое дается в Полном церковно-славянском словаре: «Паникадило – светильник о многих свечах. Паникадило обычно имеет более 12 свечников или мест для поставления лампад, расположенных кругообразно в несколько рядов и обыкновенно привешивается среди церкви под куполом. Этот светлый круг, возвышающийся над нашими головами, есть подобие тверди небесной, озаренной звездами»¹¹.

«Конклав» и «паникадило» – слова, связанные с церковным обиходом (хотя одно из них – *конклав* – принадлежит только католической традиции), и они, с одной стороны, продолжают, с другой – трансформируют тему «рая». Пивная превращается в особый «храм», где паникадило состоит из пивных бокалов и находится не наверху, а внизу. Поскольку символическое значение паникадила заключается в том, что оно – «подобие тверди небесной», постольку «паникадило», состоящее из бокалов, тоже символично и представляет собой своего рода «небо ада».

Интересно, что папа, избираемый конклавом римских кардиналов, является по учению католической церкви наместником Христа на земле, то есть папа символически представляет собой «небо на земле». «Конклав бокалов» в стихотворении Заболоцкого тоже собрался для того, чтобы низвести «небо» на «землю» – и он это делает. Но кто может низвести небо на землю и кого может избрать «конклав» пивных бокалов?

Это – самозванец, лже-Христос, по существу – пьяный мелкий бес. Здесь уже образ «бутылочного рая» трансформируется в образ ада.

В заключительной части стихотворения действие происходит уже вне пивной, и финальный образ «вознесения» «крылатого шара» есть символический акт устремления преисподней к небесам.

Примечания

¹ Все цитаты из сочинений Н.А. Заболоцкого даются по изданию: *Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений*: В 3 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1. Столбцы и поэмы 1926 – 1933. Стихотворения 1932 – 1958. Стихотворения разных лет. Проза / Сост. Е.В. Заболоцкой, Н.Н. Заболоцкого, предисл. Н.Л. Степанова, примеч. Е.В. Заболоцкой, Л.А. Шубина. В скобках указывается номер страницы.

² *Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Пособие для студентов*. Л.: Просвещение, 1972. С. 256.

³ Там же. С. 257.

⁴ Там же. С. 262.

⁵ См. об этих категориях: *Кекова С.В. Мироощущение Николая Заболоцкого: Опыт реконструкции и интерпретации*. Саратов: Изд-во СГСЭУ, 2007. С. 35 – 56.

⁶ Более подробно стихотворение «Пир» проанализировано в нашей работе: *Кекова С.В. Указ. соч.* С. 110 – 114.

⁷ *Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель*. М.: Искусство, 1983. С. 122.

⁸ Там же. С. 167.

⁹ *Зедльмайр Х. Смерть света // Зедльмайр Х. Утрата середины*. М.: Прогресс-традиция; ИД «Территория будущего», 2008. С. 387.

¹⁰ См.: *Христианство*: В 3 т. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 806.

¹¹ *Георгий (Дьяченко), прот.* Полный церковно-славянский словарь. М.: Изд. отд. Московского патриархата, 1993. С. 406.

Николай Заболоцкий: три сюжета

1. К истории *Литературного Завещания*

6 октября 1958 года (фактически, за неделю до наступившей поэта смерти) Николай Заболоцкий составил *Литературное Завещание*, в котором воплощена и закреплена последняя воля автора в отношении его поэтического наследия¹.

Текст *Завещания* условно можно разделить на три части (формально это *Заглавие*, *Основной текст* и *Примечание*): 1) подчеркнутое слово «Внимание!» в позиции заголовка, придающее тексту особый статус, сигнализирующее о важности того, что будет сказано дальше; 2) описание состава «корпуса», и 3) прямое выражение воли, узаконивающее тексты в окончательных редакциях, где проводится отчетливая черта между теми сочинениями, за которые поэт готов нести полную ответственность, и «случайными или неудачными» (написанными в шутку или под давлением обстоятельств).

Воссоздание истории этого текста важно для понимания места и значения *Литературного Завещания* в жизни и судьбе как самого Заболоцкого, так и его наследия. Завершенность формул, подводящих итог жизни поэта, «оттачивалась» на протяжении многих лет.

Первый опыт создания собственноручно изготовленного машинописного *Свода* по принципу средневекового Кодекса, где был бы жестко закреплён не только состав, но и порядок расположения текстов, относится к 1936 году. Такой *Свод* был изготовлен автором после неудачи с изданием книги стихотворений 1926 – 1932 годов². Несомненно, это была попытка сохранить для будущего читателя результаты и итоги поэтической работы – не столько на случай скоропостижной смерти, сколько в предчувствии и ожидании возможного ареста. *Свод* был подготовлен в нескольких экземплярах, заключённых в темно-красные переплеты, два экземпляра отданы на хранение надёжным друзьям – Н.Л. Степанову и Е.Л. Шварцу, ещё один – послан Н.И. Бухарину, который, вполне осознавая зыбкость своего положения, «сразу вернул машинопись с вежливым отказом вмешиваться в дела поэта»³. Собственный экземпляр, со времени ареста (19 марта 1938 г.) до января 1948 года хранившийся в доме Томашевских, поэт позже уничтожил; сохранилась лишь папка-переплет. До сегодняшнего дня дошел экземпляр, переданный в 1958 году в архив Заболоцкого вдовой Е.Л. Шварца.

Именно этот экземпляр лег в основу мартовского *Свода* 1948 года – первого после возвращения из лагерей. Он включал переработанную машинописную книгу 1936 года (166 листов) с приложением папки «Скоросшиватель» с надписью *Н. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы*, где были собраны рукописные и машинописные материалы 1930 – 1940-х годов, разделенные на два цикла: «Родина» (13 стихотворений) и «Времена года» (36), а также листы из журнала «Октябрь» (1946, № 10/11. С. 84 – 91) с первой публикацией переложения «Слова о полку Игореве» (со сквозной нумерацией карандашом, 127 с.).

На отдельном листке запись от руки – первый из известных вариант литературного завещания:

от Автора

В этой книге собраны мои стихотворения и поэмы, написанные в промежуток времени с 1926 по 1948 год. Часть их печаталась в разных изданиях, другая часть оставалась в рукописях. Почти все ранее печатавшиеся стихи даны здесь в своей первоначальной редакции и лишь некоторые переработаны заново.

Текст этой книги следует считать окончательным и единственно-правильным для издания.

Н. Заболоцкий

Март, 1948

Москва.

От Автора

В этой книге собраны мои стихотворения и поэмы, написанные в промежуток времени с 1926 по 1948 год. Часть их печаталась в разных изданиях, другая часть осталась в рукописях. Почти все ранее непечатавшиеся стихи даны здесь в своей первоначальной редакции, и лишь некоторые переработаны заново.

Желает этой книге служить считать окончательным и единственно-правильным это издание.

Н. Заболоцкий

Март, 1948

Москва.

В ноябре того же года составляется новый, отличный от мартовского *Свод*. Это машинописная книга в самодельном переплете (280 с.)⁴, обложка из белой плотной бумаги с надписью чернильной ручкой: *Н. Заболоцкий*. Предисловие:

От Автора. В этой книге собраны все мои оригинальные сочинения, сколько-нибудь достойные внимания читателя или необходимые для понимания моего писательского пути.

Они делятся на две части. Первая часть включает в себя стихотворения и поэмы 1926 – 1932 г., вторая – стихотворения 1934– 1948 г. г. и перевод «Слова о полку Игореве».

Все тексты мною заново просмотрены и исправлены. Настоящая редакция их должна считаться окончательной.

Другие мои стихотворения, когда-либо напечатанные мною или сохраненные в рукописях, я считаю неудачными или незрелыми; дополнять ими книгу не следует.

Ноябрь 1948. Н. Заболоцкий Москва

В 1952 году поэт изготавливает новую машинописную книгу, нестандартного формата (21 x 15, 5) в темно-коричневом кожаном переплете, на голубой тисненой «квадратиками» бумаге; закладка в виде ленточки голубого цвета. 372 с. (печать с обеих сторон). На титульном листе: *Н. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. Москва*. На последней странице:

Текст правилен. *Н. Заболоцкий*. Сентябрь 1952 г. Москва.

В книгу рукой автора вложено несколько засушенных миниатюрных листов дуба и боярышника, а также птичье перо, серо-белое, с четкой желтой полоской (5 см.).

С 5 апреля по 26 мая 1954 года Заболоцкий лечится в глазной клинике, а 14 октября у поэта произошел обширный инфаркт. Начиная с этого времени, наряду с вероятностью повторного ареста, реальной становится перспектива внезапного кризиса жизненно важных функций организма. Впрочем, в случае Заболоцкого проблема телесного здоровья тесно связана с репрессивной темой. Поэт писал читателю А.К. Крутецкому: «Что с Вашим сердцем? Я тоже старый сердечник, так как здоровье моего сердца осталось в содовой грязи одного сибирского озера. Два с половиной года назад был инфаркт, теперь мучит грудная жаба. Но я и мое сердце – мы понимаем друг друга. Оно знает, что пощады ему от меня не будет, и я надеюсь, что его мужицкая порода еще потерпит некоторое время»⁵.

В итальянскую поездку (октябрь 1957 г.), согласно официальной рекомендации Председателя Союза писателей СССР А.А. Суркова, Заболоцкий взял с собой специально подготовленный экземпляр «Столбцов» издания 1929 года. Сурков сказал, что если автор «подредактирует книжку, ее можно будет и напечатать вместе с более поздними стихами»⁶, имея в виду, как выяснилось впоследствии, издание переводов в Италии (а не в СССР, как предполагал Н.Л. Степанов). Этот экземпляр представляет собой, по сути дела, проект (с обильной правкой, дополнениями и частым возвращением к исходным вариантам строк) новой редакции книги. Экземпляр был передан итальянскому слависту, поэту и переводчику А.М. Рипеллино (1923 – 1978); после его смерти хранится в Библиотеке Римского университета «La Sapienza». На первой странице автограф:

Все строки печатать с прописной буквы.

Исправления сделаны автором.

Н. Заболоцкий.

1957.

(После 1946 г. Заболоцкий всегда употреблял большую букву в начале поэтической строчки, независимо от времени написания текста.)

К попыткам определить (но и «ограничить») близкий к полноте, «репрезентативный» состав сделанного в литературе Заболоцкий возвращается в начале «оттепельного» 1957 года, когда начинает думать о подготовке полного собрания сочинений. Первый набросок

такого собрания – карандашная скоропись на листке перекидного календаря от 12 февраля 1957 года:

1. Проспект <нрзб> из
3–4 то<мника> сочин.
Том 1) I. кн. [Стих] Столбцы и поэмы
 II. Стихотворения
Том 2) Переводы Руставели, Гурамишвили
Том 3) Груз. поэты 19 века
Том (4) Прочее)

1. Проспект почит из
3-4 то мн. сочин.
Том 1) I. 1 кн. ~~Стих~~
Столбцы и поэмы
II. Стихотворения
Том 2) Переводы
Руставели - Гурамиш.
Том 3) Груз. поэты 19 века
Том (4) Прочее)

Позже был составлен подробный машинописный план-проспект собрания сочинений в 4-х томах:

Н. Заболоцкий

СОЧИНЕНИЯ

ТОМ ПЕРВЫЙ

Книга первая.

СТОЛБЦЫ И ПОЭМЫ: Белая ночь, Красная Бавария, Футбол, Офорт, Болезнь, Игра в снежки, Часовой, Новый Быт, Движение, На рынке, Ивановы, Свадьба, Фокстрот, Пекарня, Рыбная лавка, Обводный канал, Бродячие музыканты, На лестницах, Купальщики, Незрелость, Народный Дом, Самовар, На даче, Начало осени, Цирк, Лицо коня, В жилищах наших, Прогулка, Змеи, Искушение, Меркнут знаки Зодиака, Искусство, Вопросы к морю, Время, Испытание воли, Поэма дождя, Отдых, Птицы, Человек в воде, Звезды, розы и квадраты, Царица мух, Предостережение, Подводный город, Школа Жуков, Отдыхающие крестьяне, Битва слонов.

ТОРЖЕСТВО ЗЕМЛЕДЕЛИЯ (поэма), БЕЗУМНЫЙ ВОЛК (поэма), ДЕРЕВЬЯ (поэма).

Многие тексты с поправками против первых публикаций.

Книга вторая.

СТИХОТВОРЕНИЯ. Сюда войдут 64 стихотворения, принятых для книги Гослитиздата 1957 г. К этим стихам в хронологическом порядке прибавить 20 стихотворений разных лет (см. отдельную тетрадь), а также 20 стихотворений 1957 г. (собранные в другой отдельной тетради) и СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ.

ТОМ ВТОРОЙ

ГРУЗИНСКАЯ ПОЭЗИЯ. ПЕРЕВОДЫ.

Шота Руставели. ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ. изд. Гослитиздата, 1957.

Давид Гурамишвили. ДАВИТИАНИ. изд. Гослитиздата, 1955.

ТОМ ТРЕТИЙ

ГРУЗИНСКАЯ ПОЭЗИЯ. ПЕРЕВОДЫ.

Григ. Орбелиани. СТИХОТВОРЕНИЯ, изд. Гослитиздата, 1949 г.

Илья Чавчавадзе. СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ. изд. Гослитиздата, 1950 г.

Акакий Церетели. СТИХОТВОРЕНИЯ. изд. Детгиза, 1953 г.

Важа Пшавела. СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ. [10 поэм] [п]По изд. [Гослитиздата 1953 г., две поэмы и 1[4]9 стихотворений по рукописи (имеются в Б-ке Поэта, у С. Чиковани, в Гослитиздате)] Б-ки Поэта.

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

Дополнительный.

Сюда по усмотрению редакции могут войти переводы немецких классиков, грузинских советских поэтов, украинских (Леся Украинка, М. Бажан), венгерских (Арань, Гидаш), узбекских и таджикских. Нужно дать только лучшие переводы.

В первом томе до 10 тыс. строк, во втором и третьем ок. 2[6]7 тыс.

Н. Заболоцкий

На левом поле листа, напротив сведений о составе и источниках 2-го и 3-го томов – рукописная приписка по вертикали:

Эти томы сейчас изданы в «Заре востока». Текст проверен и исправлен. Н. Заболоцкий. 7 апр. 1958⁷

Среди бумаг, относящихся к последнему году жизни поэта, сохранился рукописный листок, где Заболоцкий попытался точно определить состав и границы материалов, которые составят в будущем его литературный архив.

Личный Архив

1. Рукопись «[Столбцы – Поэмы – Стихотворения], в переплете. Полное собрание стихов] Стихотворения и поэмы» 1926 – 1958 г. г., отобранн[ые]ая и обработанн[ые]ая для печати, в переплете.
2. Рукопись «Столбцы» в венецианском кож. переплете, обработанная в 1957 году.
3. «Столбцы» издания 1929 года, в кож. переплете
4. Журн. Звезда 1933 г. № 1–2 с поэмой «Торжество Земледелия»
- [4.] 5. Корректурa книги неизданной книги «Стихотворения» 1933 г.
- [4.] 6. «Вторая книга» издания 1937 года в 2х экз., в пер.
7. Корректурa книги «Стихотворения» изд. 1948 г. до сокращения.
- [5.] 8. «Стихотворения» издания 1948 года, в пер.
9. «Стихотворения» издания 1957 года, в пер.

Личный Архив

1. Рукопись «~~Столбцы Поэмы Стихотворения~~ Стихотворения и поэмы», в переплете.
~~Полное собрание стихов 1926 - 1958 г.г., отобранная~~
и обработанная для печати, в переплете.
2. Рукопись «Столбцы» в венецианском кож. переплете,
обработанная в 1957 году.
3. «Столбцы» издания 1929 года, в кож. переплете.
4. «Журн. Звезда 1933 г. № 1-2 с поэмой «Торжество Земледелия» 1933 г.
5. Корректурa неизданной книги «Стихотворения» 1933 г.
6. «Вторая книга» издания 1937 года в 2х экз., в пер.
7. Корректурa книги «Стихотворения» изд. 1948 г. до сокращения.
8. «Стихотворения» издания 1948 года, в пер.
9. «Стихотворения» издания 1957 года, в пер.

Четыре позиции в этом списке (3, 6, 8 и 9) занимают все четыре изданные при жизни Заболоцкого стихотворные книги для взрослых⁸, включена одна журнальная публикация⁹, две корректуры (5 и 7)¹⁰ и две машинописные книги (1 и 2), первая из которых

представляет собой опыт полного авторского *Свода* собственных сочинений, подготовить который Заболоцкий не успел.

Поэт с присущим ему «немецким» педантизмом заботился о чистоте и компактности архива: после перепечатывания на пишущей машинке (в последние годы жизни – «Continental») все рукописные материалы уничтожались. Невосполнимые потери понес архив в связи с конфискацией части материалов ленинградского периода органами НКВД, но и сам Заболоцкий «приложил руку» к минимизации объема архива (речь идет о событиях 1948 г.):

Произведения, не вошедшие в основную книгу, черновики и наброски Заболоцкий, как правило, уничтожал, хотя некоторые из забракованных стихотворений все-таки сохранял в своих бумагах. В Переделкине он сжег почти все свои старые ленинградские рукописи, по случайным причинам не забранные при обыске и сохраненные Екатериной Васильевной. Часть из них она привезла мужу в Алтайский край, остальные продолжали лежать в Уржуме у ее бывшей квартирной хозяйки. Екатерина Васильевна просила переслать их в Переделкино. И вот старинная большая корзина с кое-какой старой одеждой, зингеровской швейной машинкой и папкой бумаг была получена и привезена на каверинскую дачу. В предвидении скорого переезда Николай Алексеевич решил просмотреть все свои бумаги. В комнату, где он работал, выходила дверца топящейся печки, и ему было удобно сжигать то, что он решал уничтожить. <...> В тот день он пощадил лишь немногие свои старые рукописи. Горько опечалилась Екатерина Васильевна, узнав, что с таким трудом и любовью сохраненные бумаги мужа оказались уничтоженными. В 1938 году ей и друзьям поэта так важно казалось собрать, спрятать, сохранить все, что было написано рукой Заболоцкого и уцелело после обыска и ареста. А в трудные годы ссылки и после эвакуации, как святые реликвии, показывала она эти рукописи детям, поддерживая в них память об отце. Да и сама, глядя на них, радовалась, представляя, как встретится с мужем, как он возьмет в руки свои старые стихи, какое удовольствие они доставят ему... Почерк, расположение текста – все так живо напоминало о нем, о целомудрии его души, аккуратности и преданности поэзии. Да и верила она в историческую ценность каждого автографа мужа и втайне гордилась, что сумела сберечь его бумаги. А он почти все уничтожил. Горько было Екатерине Васильевне, что муж не захотел понять или не посчитался с тем, что в этих папках была целая эпоха и ее жизни¹¹.

О жизненных обстоятельствах, непосредственно предшествовавших созданию завещания, пишет сын поэта:

11 сентября Заболоцкий участвовал во встрече с итальянскими поэтами, которые прибыли в Москву с ответным визитом. В тот день в гостинице случился сердечный приступ у известного итальянского поэта Сальваторе Квазимодо, и Заболоцкому вместе с М.И. Алигер поручили навестить его и передать привет от всех собравшихся советских и итальянских писателей. Когда делегированные поэты поднялись на нужный этаж гостиницы «Москва», навстречу им вынесли на носилках Квазимодо – врачи определили у него тяжелый инфаркт и отправили поэта в больницу. Эта встреча и вид бледного сердечного больного так встревожили Николая Алексеевича, что он сразу почувствовал сильную боль в сердце. В дальнейшей

встрече с итальянцами он уже не участвовал. Врачи рекомендовали постельный режим и полный покой. Он лежал у себя дома на тахте, думал, читал. <...> Когда наступило временное улучшение, 30 сентября Николай Алексеевич вместе с женой ездил в писчебумажный магазин купить бумагу. Нужно было перепечатать все свои стихотворения для заключительного свода. 2–3 октября самочувствие вновь ухудшилось. 6 октября Заболоцкий, лежа на тахте, написал литературное завещание. Он знал, что сам уже не успеет перепечатать и переплести в единый том свое последнее, итоговое полное собрание стихотворений и поэм. Сверху страницы написал: «Внимание» – подчеркнул и поставил восклицательный знак. Когда его не станет и начнут разбирать бумаги, этот листок, конечно, сразу заметят. Он был уверен, что жена, дети и друзья свято выполнят его завещание¹².

Приводим текст *Завещания* по рукописи¹³:

Внимание!

1 Это должна быть итоговая рукопись полного собрания стихов и поэм. Я успел перепечатать только поэмы и часть Стихотворений. Название:

Н. Заболоцкий. *Столбцы и поэмы.*

Стихотворения.

Делится на две части: Часть первая. *Столбцы и поэмы (1926 – 1933).*

Часть вторая. *Стихотворения (1932 – 1958).*

Следует допечатать

Все *Столбцы* по венецианской книжке. Там все тексты в порядке. Заполнить «Стихотворения» по оглавлению, которое лежит в черном бюваре с застёжкой. В тетрадах этого бювара найдутся все тексты, перечисленные в оглавлении.

Таким образом составитя полная рукопись столбцов, поэм и стихотворений. Стихов примерно 170 и поэм 3.

В конце рукописи надо сделать следующее примечание.

<На обороте>

2

Примечание

Эта рукопись включает в себя полное собрание моих стихотворений и поэм, установленное мной в 1958 году. Все другие стихотворения, когда либо написанные и напечатанные мной, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно.

Тексты настоящей рукописи проверены, исправлены и установлены окончательно; прежде публиковавшиеся варианты многих стихов следует заменять текстами, приведенными здесь.

Н. Заболоцкий

6 октября 1958 года

Москва

14 октября 1958 года около 10 утра Николай Алексеевич Заболоцкий скончался от сердечного приступа, в ванной комнате своей московской квартиры на углу улицы Беговой и Хорошевского шоссе¹⁴.

К *Литературному Завещанию* примыкает листок, лежавший на рабочем столе поэта в день его кончины:

1. Пастухи, животные, ангелы
- 2.

Второй пункт остался незаполненным... Неоднократно указывали как на нечто неслучайное – на тот факт, что линии жизни и поэтической работы Заболоцкого сошлись в последнем слове недописанного плана задуманной поэмы, на листе бумаги, оставшемся почти пустым.¹⁵

1. Пастухи, животные, ангелы
2.

Литературное Завещание Заболоцкого важно, как нам представляется, не столько в юридическом¹⁶ или собственно художественном (эстетическом)¹⁷ аспектах, сколько в своей онтологической сущности: «Происходящее с поэтом во время творения (судьба поэта) интериоризируется в текст. Отсюда сопричастность текста поэту и поэта тексту, их под известным углом зрения изоморфность, общность структуры и судьбы»¹⁸. Далее В.Н. Топоров говорит о «“химической” связи текста и поэта, у которых одна мера и одна парадигма. Это поэтика, наиболее непосредственно и надежно отсылающая к двум пересекающимся “эк-тропическим” пространствам: Творца и творения»¹⁹.

Впечатление, которое производит этот документ, напоминает о записи в дневнике Е.Л. Шварца, сделанной после визита к Заболоцкому через несколько месяцев после инфаркта 1954 года:

Николай Алексеевич еще полеживал. Я начал разговор как ни в чем не бывало, чтоб не раздражать большого расспросами о здоровье, а он рассердился на меня за это легкомыслие. Не так должен был вести себя человек степенный, придя к степенному захворавшему человеку. Но я загладил свою ошибку. Потом поговорили мы о новостях литературных. И вдруг сказал Николай Алексеевич: «Так-то оно так, но наша

жизнь уже кончена». И я не испугался и не огорчился, а как будто услышал удар колокола. Напоминание, что кроме жизни с ее литературными новостями есть еще нечто, хоть печальное, но торжественное²⁰.

Отметим в заключение, что несмотря на то, что воля, выраженная в *Литературном Завещании* тем или иным образом учитывалась и учитывается при подготовке очередных переизданий сочинений Заболоцкого, книга, в точности соответствующая *Завещанию*, выходила всего один раз, – правда, миллионным тиражом²¹.

2. На Высокой горе у Тагила

Сегодня, когда прошли, с пятигодовым интервалом, 100-летие со дня рождения и 50-летие смерти Николая Заболоцкого, опубликовано практически всё, написанное им – всё, что сохранилось. В оставшихся двух частях настоящей статьи мы постараемся заполнить две небольшие лакуны в его литературном наследии.

В обоих *Сводах* 1948 года – мартовском и ноябрьском – был раздел «Родина», состав которого в основном совпадал с составом раздела «Страна моя» первоначальной редакции книги 1948 года²². В мартовский, изготовленный на основе *Свода* 1936 года, наряду с напечатанным в ранней редакции еще в 1933 году «Венчанием плодами»²³, входило стихотворение «На Высокой горе у Тагила», до сего дня не опубликованное – по причинам, скорее случайным, чем принципиальным. Вошло оно и в ноябрьский *Свод*, вместе со стихотворениями «Начало стройки», «Пир в колхозе “Шрома”» и «Степь зовет» – не самыми удачными, но давно известными читателям и исследователям произведениями, вышедшими из-под пера поэта в трудный период вторичного вхождения в литературный процесс²⁴. Нам известно всего два печатных упоминания об этом творении мастера²⁵.

Вопрос о формах и функциях финала художественного текста дает нам повод ввести в исследовательский обиход это стихотворение, оставленное поэтом за пределами узаконенного *Литературным Завещанием* корпуса²⁶.

НА ВЫСОКОЙ ГОРЕ У ТАГИЛА

На Высокой горе у Тагила
На железной горе Благодать
Ты недаром огни засветила,
Вдохновенная Родина-мать.

Там на страже стоят поколенья,

Те, которые из года в год
Поднимают огромные звенья
Пятилетнего плана работ.

И над каждой крестьянской хатой
Поднимается множество тайн:
Свищет в поле железный оратай –
Паровоз, экскаватор, комбайн.

И взлетает за сопкою сопка,
И встает за мартеном мартен,
И стальная бушует похлёбка
Под железное пенье сирен.

Мы из этого варева выльем
Колоссальные конусы дул,
Чтоб над нашим стоял изобильем
Громоносный стволов караул.

Есть железо двоякого вида,
И не хочет родная земля,
Чтобы плакала дева Обида,
Осеня крылами поля.

1948

Тексты такого рода поэт недаром завещал считать «случайными или неудачными»: задача их не столько художественная, сколько риторическая. Эта риторика – «двоякого вида»: с одной стороны, поэт демонстрирует владение патетической («возвышающей») «техникой» официальной пропаганды послевоенных лет, давно отказавшейся от более изощренных методов (в 1930-е гг. Заболоцкий при решении сходных задач в большей степени ориентировался на XVIII столетие, на «воскрешение» оды и ирои-комической поэмы). С другой – это свидетельство «благонадежности» автора, адресованное литературным начальникам и критикам: они должны убедиться, что «перековка» прошла успешно. В этом смысле «стихи-паровозы» – тексты-оберёги, функция их защитно-охранительная (исходя из того, что часть этих текстов своевременно не дошла до печати, – иногда почти в собственном-магическом смысле этого слова)²⁷.

Прежде, чем сосредоточить внимание на финале – выдвинем несколько соображений общего характера.

Речь идет о вполне конкретном советском предприятии – об Уральском вагоностроительном заводе²⁸. В годы войны сюда были эвакуированы 11 предприятий западной части СССР, и завод был переоборудован для производства танков (знаменитых Т-34) и другой военной техники. В послевоенное время завод снова возвращается на «мирные рельсы» и сосредотачивается на вагонах, однако развивалось на заводе также и танковое производство. «На Высокой горе у Тагила» написано в связи с восстановлением вагонного производства на Уралвагонзаводе, подобно тому, как стихотворение «Степь зовет» («Преображение степей») было создано по поводу широко развернувшейся в стране кампании по посадке лесозащитных полос для защиты от засухи в степной и лесостепной зоне. Отсюда и неизбежное упоминание «пятилетнего плана работ» – имеется в виду 4-я, «восстановительная» пятилетка (1946 – 1950).

Общность «метода» роднит это стихотворение с «Преображением степей» и опущенным в окончательной редакции «вставным» (и ритмически инородным) фрагментом стихотворения «Творцы дорог» («Далеко́ от родимого края...»), состоявшим из 8-и четверостиший и присутствовавшим в тексте первых публикаций²⁹: все они написаны трехстопным анапестом и обладают определенной общностью поэтики, ориентирующейся на «социальный заказ». На языке эпохи тексты такого рода в писательской среде назывались «паровозиками» – стихи, «с помощью которых можно было бы проталкивать в книжку или журнальную подборку свои лучшие стихотворения»³⁰. В некоторых случаях Заболоцкому удавалось при создании «паровозика» решать и собственно художественные задачи – особенно ощутимо это в «Творцах дорог», ставших первой публикацией поэта после возвращения из заключения. Будучи в известной степени «паровозом», «Творцы дорог» являются составной частью давнего замысла поэмы о персонаже, носящем фамилию *Лодейников*³¹. «На Высокой горе у Тагила» – еще более далекая периферия «лодейниковского» замысла; связан он и с другим фрагментом ненаписанной поэмы, со стихотворением «Урал» (1947)³². Героиня этого стихотворения, Лариса (Лара)³³ – в прошлом предмет любви Лодейникова – становится учительницей и рассказывает школьникам и о геологическом прошлом Урала, и о его героическом настоящем:

В огне и буре плавала Сибирь,
Европа двигала свое большое тело,
И солнце, как огромный нетопырь,
Сквозь желтый пар таинственно глядело.
И вдруг, подобно льдинам в ледоход,
Материки столкнулись. В небосвод

Метнулся камень, образуя скалы;
Расплавы звонких руд вонзились в интервалы
И трещины пород; подземные пары,
Как змеи, извиваясь меж камнями,
Пустоты скал наполнили огнями
Чудесных самоцветов. Все дары
Блистательной таблицы элементов
Здесь улеглись для наших инструментов
И затвердели. Так возник Урал.

Урал, седой Урал! Когда в былые годы
Шумел строительства первоначальный вал,
Кто, покоритель скал и властелин природы,
Коронной черных домен тебя короновал?
Когда магнитогорские мартены
Впервые выбросили свой стальной поток,
Кто отворил твои безжизненные стены,
Кто за собой сердца людей увлек
В кипучий мир бессмертных пятилеток?

Насколько позволяют судить материалы, связанные с замыслом поэмы, её «основной сюжет» связан с обретением героем (Людейниковым) своей сущности в новом качестве – скорее «атомарном», чем «человеческом». Парадокс состоит в том, что вместе с этим обретением сам герой – исчезает в качестве «героя», «развоплощается», утрачивает имя, уникальную судьбу и лицо. Он растворяется в массе безымянных, подобно строителям пирамид Египта, «творцов дорог»...

Какие именно обстоятельства, разговоры или знакомства обратили Заболоцкого в 1947 – 1948 годах именно к «уральскому» ареалу – остается неизвестным³⁴. Не без лукавства писал он Симону Чиковани 29 декабря 1947 года: «...начал писать поэму; собираюсь ехать в Магнитогорск, чтобы пожить там и набраться уму-разуму»³⁵. Можно предположить, что стихотворение связано с этим замыслом: горы Благодать и Высокая на Среднем Урале и гора Магнитная на Южном – единый комплекс поставщиков высококачественных железных руд для страны. Поездка не состоялась:

Отсоветовал Степанов и от поездки в Магнитогорск: с паспортом и положением Заболоцкого неосторожно было появляться в индустриальном центре, да еще посещать заводы, знакомиться с рабочими. В случае надобности в руках госбезопасности все это могло стать удобным предлогом для обвинения в шпионаже³⁶.

Примитивная рифма роднит стихотворение с поэтикой массовой советской песни (ср., например, слова песни к кинофильму «Дети капитана Гранта» В.И. Лебедева-Кумача, 1936 года: «Спой нам ветер про дикие горы, // Про глубокие тайны морей, // Про птичьи разговоры, // Про синие просторы, // Про смелых и больших людей»), в то время как трехстопный анапест напоминает и о стихотворении «Капитаны» («На полярных морях и на южных...», 1910) запретного в СССР Н.С. Гумилева, что для читателя, сведущего в поэзии серебряного века, звучит как «культурный пароль» (апелляция к тематике «конкисты» – завоевания) и сообщает стихотворению оттенок эстетической и идеологической «контрабанды». Еще более отчетливая отсылка к Гумилеву слышна в «Преображении степей», через пародийную аллюзию к стихотворению А.С. Пушкина «Клеветникам России» (1831), отсылающую к «имперским» мотивам в поэзии XVIII века:

От Каспийских пустынь до Урала,
Растянувшись на тысячу верст,
Встанет здесь наподобие вала
Наш могучий зеленый форпост³⁷.

Интересно, что в эмиграции Юрий Терапиано отметил родство поэтики «Творцов дорог» с Гумилевым, но не смог оценить тонкой и опасной игры поэта, который вкрапляет в поэтическую речь «шибболеты» – слова, звучащие отлично от общепринятой в языке советской эпохи орфоэпической нормы, слова, по манере произнесения которых определяются «свои» (условно говоря, «старые специалисты»), в отличие от «чужих»: *бульдозэры, геоло́г*, а не *бульдóзеры, геóлог*³⁸:

Стремясь стать в уровень с веком, Заболоцкий не чувствует неуместности технических терминов в поэзии. Можно писать и о технике, но тогда нужно поднять ее на соответствующий уровень. Сухое же перечисление орудий порой просто невыносимо.

Поднимайте над рельсами чаши,
Чтоб гремели с утра до утра
Золотые помощники наши –
Бульдозэры, катки, грейдера. <...>

Поэтическая линия Заболоцкого и многих других современных поэтов идет, в сущности, от французских парнасцев, от молодого Гумилева. При чтении книги Заболоцкого мне не раз вспоминались блистательные «Слоны» и «Кондоры» Леконта-де-Лиля, – непревзойденные шедевры экстраверсированной, направленной на внешнее поэзии. – Да, хорошо, очень хорошо, – и «Север», и «Урал», и «Строители дорог», но, если я задумаюсь о внутреннем, если я люблю, страдаю, думаю о смерти, – к чему всё это?³⁹

Первая половина публикуемого стихотворения кончается строчкой, параллельной (ритмически и лексически) той, что обратила на себя внимание Терапиано: «Бульдозёры, катки, грейдера» – «Паровоз, экскаватор, комбайн»⁴⁰.

Стихотворение мог бы написать, кажется, любой советский «оборонный поэт», поэт-пропагандист: для этого не нужно быть Заболоцким. Лишь к финалу текст начинает набирать некоторые «дактилоскопические» признаки, позволяющие узнать великого поэта. Уже в предпоследнем катрене есть достойный пера Заболоцкого стих, содержащий слово из характерного для поэтики раннего периода геометрического лексикона: «Колоссальные конусы дул» (здесь и далее курсив в цитатах мой. – *И. Л.*).

«Железо двоякого вида» – также весьма изощренный ход поэтической мысли для воплощения простой мысли о «перековке мечей на орала». Оно дает основания вспомнить общий для русского авангарда и нашедший воплощение в раннем творчестве Заболоцкого алхимический сюжет о трансмутации металлов. Тогда Уральский вагоностроительный завод (в обиходе – Вагонка) предстает гигантским алхимическим сосудом, преобразующим «неблагородную» материю (руду) в орудие изменения мира, своего рода «пещерой всех метаморфоз» («Пекарня», 1928). Этот подтекст способен мотивировать и сочетание *множество тайн*, и лексикон «кухонной» метафоры (*похлебка* и *варево*).

Приведем две параллели к этому месту: строки М. Волошина о «двоякости» стихии Огня и фрагмент из раннего (1926 – 1927?) диалога Заболоцкого «Полезно ли человеку писать?»:

Есть два огня: ручной огонь жилища,
Огонь камина, кухни и плиты,
Огонь лампад и жертвоприношений,
Кузнечных горнов, топок и печей,
Огонь сердец – невидимый и темный,
Зажженный в недрах от подземных лав..
И есть огонь поджогов и пожаров,
Степных костров, кочевий, маяков,
Огонь, лизавший ведьм и колдунов,
Огонь вождей, алхимиков, пророков,
Неистовое пламя мятежей,
Неукротимый факел Прометея,
Зажженный им от громовой стрелы⁴¹.

<...> Тогда есть червяк. Червяк бывает двойной: один от мудрости, другой от глупости.
Что такое мудрость?

Там где умный глуп.
А где глупость?
Там, где глупый умен.
Вот спасибо. Теперь я понимаю как и что.
Досвидания⁴².

И уж совсем неожиданно для «паровоза» появление в финале *девы Обиды*, «вписывающее» задачи текущей пятилетки в историческую и мифопоэтическую перспективу. Существенна здесь не только отсылка к памятнику древнерусской словесности⁴³, работа над переложением которого была прервана арестом, а завершение знаменовало возвращение имени Заболоцкого на страницы советской печати⁴⁴.

Как и в лучших творениях поэта, здесь соотнесены между собой и отмечены своеобразной «сакрализацией» *начало, конец и середина* текста (приходящаяся в нашем случае на пробел между 3-м и 4-м четверостишиями)⁴⁵. Такая структура восходит к мифологическим *алфавитным текстам*⁴⁶; она складывалась еще в «Столбцах», где каждое из 22-х стихотворений приблизительно соответствовало *букве*, а вся книга задумывалась как некий *алфавит мира*.⁴⁷ При этом некоторые особенности устройства целого (*алфавит*) находят частичное воплощение в каждом из элементов (*букв*).

Такой финал насколько неожидан для пропагандистского стихотворения, настолько и закономерен для Заболоцкого: в финалах его лучших произведений нередки случаи пространственного или ценностного «возвышения» Имени; «режиссура» такого возвышения всякий раз оригинальна и требует изобретательности – независимо от статуса носителя Имени⁴⁸ или даже в противоречии с ним. Ср. в финале столбца «Красная Бавария» (в окончательной редакции – «Вечерний бар»):

<...> над башней рвался шар крылатый
и имя «Зингер» возносил⁴⁹.

Мало того: это может быть не антропоним, но слово, принадлежащее к другой разновидности имен собственных, или замаскированная цитата, выступающая как эквивалент Имени автора или источника⁵⁰. В публикуемом стихотворении имена города (*Тагил*)⁵¹ и особенно горы (*Благодать*)⁵² вместе с персонификацией *Родина-мать* перекликаются с именем *девы Обиды*, делая финал (а вместе с ним *начало* и *середину* текста) потенциально *мифогенными*. (На этом фоне мифологически-двусмысленно начинает звучать и стих «Под железное *пенье сирен*».) В последней строке первой половины стихотворения сконцентрированы названия орудий «миропреобразования»

(«Паровоз, экскаватор, комбайн...»), вторая половина снова открывается патетическим «жестом подъема»: «И *взлетает* за сопкою сопка...»

↑	<p>На <i>Высокой горе</i> у Тагила На железной <i>горе</i> Благодать Ты недаром огни засветила, Вдохновенная Родина-мать.</p> <p>Там на страже <i>стоят</i> поколения, Те, которые из года в год <i>Поднимают</i> огромные звенья Пятилетнего плана работ.</p> <p>И <i>над</i> каждой крестьянской хатой <i>Поднимается</i> множество тайн:</p>	<p>И <i>взлетает</i> за сопкою сопка, И <i>встает</i> за мартеном мартен, И стальная бушует похлёбка Под железное пенье сирен.</p> <p>Мы из этого варева выльем Колоссальные конусы дул, Чтоб <i>над</i> нашим <i>стоял</i> избыльем Громоносный стволов караул.</p> <p>Есть железо двойкого вида, И не хочет родная земля,</p>
↔	<p>Свищет <i>в поле</i> железный оратай – Паровоз, экскаватор, комбайн.</p>	<p>Чтобы плакала дева Обида, Осеня крылами <i>поля</i>.</p>

Отмеченная Ю. М. Лотманом «высокая моделирующая роль оппозиции *верх/низ* в поэзии Заболоцкого»⁵³ реализована здесь в простом до схематизма распределении вертикальных и горизонтальных параметров. Противопоставление вертикали и горизонтали фундаментально для художественного мира Заболоцкого и восходит – через сочинения К.Э. Циолковского – к концепции пространства Н.Ф. Федорова, изложенной в работах «Горизонтальное положение и вертикальное, – смерть и жизнь», «Вертикальное положение, или Пасха» и других⁵⁴. Последовательно выстраиваемую *вертикаль* поэт дважды «упирает» в *горизонтальное* измерение бескрайних *полей* Родины, так что вслед за «падением» снова следует «восстание/возвышение»: во второй раз – в соответствии с простыми законами соцреалистической поэтики – за пределами текста, *в жизни*.

Укажем в заключение второго из *сюжетов* на еще одну особенность финалов у Заболоцкого, восходящую ко времени создания «Столбцов», к их революционной поэтике⁵⁵. Само название прославленного сборника разрушает инерцию восприятия лирического стихотворения, подчеркивая его графическую форму: не *стихотворения*, в всего лишь («всего-навсего») *столбцы*. Текст, давший *имя* сборнику, в первой редакции назывался «Столбец о черкешенке»⁵⁶, и Н.Н. Заболоцкий отмечает, что в первую очередь такое название прочитывается как «аккуратная колонка строк, посвященных черкешенке»⁵⁷.

«Визуально-графический» подход к разрушению стереотипов восприятия поэзии

восходит к занятиям поэта в мастерской П.Н. Филонова⁵⁸. Применяя к поэтической работе филоновские принципы и методы «аналитического искусства», Заболоцкий в те годы после завершения работы над стихотворением, переписывал его каллиграфическим почерком, цветной тушью⁵⁹. При таком «остранении»⁶⁰, характерном для эстетической ситуации советских двадцатых, с их радикальным пафосом разрушения романтических «иллюзий» и мифов прошлого, финал стихотворения – это, собственно его *низ, основание и опора, фундамент. Столбец* как бы растет из собственной последней строчки, возвышается над ней⁶¹. У молодого Заболоцкого осознано и «взято под контроль» обычно хаотическое взаимодействие «внутреннего мира» стихотворения (после работ М.М. Бахтина принято связывать его с понятием *хронотопа*) и материальной (графической) формы его существования; между ними устанавливаются не только смысловые, но и миметические отношения.

В финале «Черкешенки» (в самом низу *столбца*): «...и мир двоится предо мною // на два огромных сапога...». Становится значимым употребление в этой позиции слов, отмеченных приуроченностью к *низу/горизонтالي* или к *верху/вертикали*⁶². Последний вариант обеспечивает возможность возвращения к *началу* (к верхушке *колонки* строк, напечатанных «в столбик») как «ротации», переворачивания, обращения вокруг некоего «центра *О*» («Начало осени», 1928): неоднократно писалось об особой роли словосочетаний *книзу головой* и *вверх ногами* в художественном мире «Столбцов».

Последнее слово «На Высокой горе у Тагила» – *поля: горизонталь* бескрайних крестьянских полей становится площадкой и опорой, на которой устанавливается индустриальная *вертикаль* нового (грядущего) мира. Именно их невольная «память» обеспечивает возможность «оборачивания» на историческое прошлое этой земли (*дева Обида*).⁶³ Само же стихотворение – как вертикально ориентированное графическое «пятно» на листе бумаги⁶⁴ – творится в качестве некоего «проекта» будущего состояния мира, почти что в смысле и значении, близких философии общего дела Н.Ф. Федорова.

3. Текст Гимна СССР

В одной из публикаций, предшествовавших выходу книги Н.Н. Заболоцкого, был эпизод, не вошедший ни в одно из существующих изданий⁶⁵. Речь идет о событиях 1958 года – последнего года жизни поэта:

27 августа в числе 62 писателей, вызванных из разных республик, Заболоцкий был на заседании в ЦК КПСС, где обсуждался вопрос о Государственном гимне. Дело это длилось довольно давно, с 1956 года. Николай Алексеевич принял участие в закрытом конкурсе на новые слова гимна и неожиданно занял одно

из первых мест. Теперь вопрос состоял в том, какие из отобранных текстов окончательно рекомендовать композиторам. Как известно, работа над гимном вскоре заглохла, музыка осталась прежней и долгое время исполнялась без слов. Но тогда Николай Алексеевич с интересом участвовал в этой лотерее, надеясь остаться в выигрыше⁶⁶.

Среди бумаг поэта не сохранилось никаких материалов, связанных с участием в этом конкурсе⁶⁷.

Никита Николаевич Заболоцкий по нашей просьбе дополнил картину воспоминаниями о том, что к участию в конкурсе поэта подвигла просьба Симона Чиковани, приславшего подстрочник своего варианта для перевода. В процессе работы у Заболоцкого появился своеобразный «задор»: он говорил близким, что вполне мог бы написать такой текст, и выйдет не хуже, чем у других, признанных властями, поэтов, а в случае успеха победа в конкурсе на сочинение текста Государственного Гимна может обеспечить победителю некоторые «кредиты» идеологической благонадежности и помочь в продвижении к печати других, «настоящих» стихов⁶⁸. По условиям конкурса в тексте непременно должны быть упомянуты Ленин, партия, дружба братских республик... Однако довольно скоро поэт потерял интерес к этой «лотерее», убедившись, что победа неизбежно достанется кому-нибудь из поэтов с «партийным стажем» и без идеологических или иных «пятен» в прошлом.

Комиссия по подготовке нового государственного гимна была образована 7 декабря 1955 года. Начало сюжета приходится, таким образом, на период между смертью вождя и началом «оттепели». Возглавил Комиссию Дмитрий Трофимович Шепилов (1905 – 1996), имя которого после 1957 года вошло во фразеологический обиход («...и примкнувший к ним Шепилов»)⁶⁹. В первом туре конкурса участвовало 67 поэтов, представивших 84 текста в запечатанных конвертах под девизами. Во второй тур прошло 11 вариантов, принадлежавших Н.А. Заболоцкому, М.В. Исаковскому, Б.Н. Кушелеву, С.В. Михалкову (два текста), С.Г. Островому, П.М. Панченко, Н.И. Рыленкову, М.Ф. Рыльскому, В.М. Саянову и С.И. Чиковани.

Удивительно, но факт: текст, посланный Заболоцким, не только прошел во второй тур, но и был напечатан в составе брошюры, изданной без указания тиража, для «внутреннего» пользования членов Комиссии⁷⁰. С содержанием брошюры нам удалось познакомиться в Российском государственном архиве социально-политической истории, в личных фондах высокопоставленных лиц советского государства: В.М. Молотова и А.И. Микояна. (Очевидно, сохранились и другие экземпляры.)

Текст Заболоцкого – самый краткий из напечатанных: 8 строк (варианты других участников состоят из 4–5 четверостиший):

Радуйся, наша Отчизна,
Славная наша страна!
Светлая даль коммунизма
Стала народу видна.

Ленинской партии – слава!
К новым победам вперед!
Да здравствует Советская держава!
Да здравствует советский народ!⁷¹

Что можно сказать об этом тексте? Заболоцкий в нем практически не опознаваем. «Монументальность» его «ложна» и несомненно пародийна, но из самого текста эта пародийность невыводима: чтобы ощутить ее, необходим ряд контекстов – биографических, исторических, политических, идеологических.

Стиховой объем, соответствующий размеру октавы, позволяет мысленно сопоставить этот текст с гениальным «Движением» (1927). Сопоставление выявит антиномию ложноклассической «статуарности» Гимна и подлинно революционной поэтической стихии «Столбцов», с их «якобинским, троцкистским, бешено-антибуржуазным пафосом»⁷².

Как и в случае стихотворения «На Высокой горе у Тагила», Заболоцкому потребовался трехсложник. На этот раз – дактиль. Он последовательно выдержан в первых 6-и стихах, степень «клишированности» которых вызывает в памяти конъюнктурные (до откровенной халтурности) детские хорей А.И. Введенского:

Крикнем Сталину «ура»,
Ворошилову «ура»!
Красной армии «ура»!
Храбрым летчикам «ура»!⁷³

Однако в предпоследнем стихе размер неожиданно меняется: это уже более громоздкий 5-стопный ямб с пиррихиями в четных стопах. На предшествующем фоне непомерным темпоритмическим замедлением (своего рода анти-«Движение») звучит финальная строка-лозунг, словно бы предназначенная для патетического возгласения во время демонстраций трудящихся. Она не попадает в резонанс ни с одним из предыдущих размеров⁷⁴. Ясно, что ритмические неожиданности двух финальных строк намеренны и должны были быть – по замыслу поэта – компенсированы работой композитора⁷⁵.

Мастерская ритмическая режиссура поэта, написавшего в свое время «Торжество

Земледелия», делает звучание финального апофеоза не столько торжественно-патетическим, сколько зловещим: в минуты «душевного растворения» Заболоцкий в конце 1950-х годов говорил: «Я только поэт, и только о поэзии могу судить. Я не знаю, может быть социализм и в самом деле полезен для техники. Искусству он несет смерть»⁷⁶.

Примечания

¹ Фрагменты завещания публиковались, начиная с 1965 г. (*Каверин В.А.* «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»: Портреты, письма о литературе, воспоминания. М.: Советский писатель, 1965. С. 79; *Македонов А.В.* Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1968. С. 6 – 7). Полный текст, насколько нам известно, впервые был напечатан в составе преамбулы к примечаниям в книге: *Заболоцкий Н.А.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1: Столбцы и поэмы. Стихотворения / Вступ. ст. Н.Л. Степанова, примеч. Е.В. Заболоцкой. М.: Художественная литература, 1972. С. 364.

² Экземпляр корректуры сохранился в домашнем архиве поэта: *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения 1926 – 1932 / Вступ. ст. И. Виноградова. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. Рисунок переплета и суперобложки М. Кирнарского. Тираж 3300 экз.. 174 с. Книга была сдана в набор 14 января 1933 г. и подписана в печать 12 декабря того же года, однако не вышла в свет из-за кампании против Заболоцкого, развернувшейся вскоре после публикации поэмы «Торжество Земледелия». Кроме переплетенного авторского экземпляра, сохранилось два неполных, содержащих правку и дополнения (Рукописный отдел ИРЛИ [Пушкинский дом]. Ф. 630, № 69). Текст корректуры 1933 г. воспроизводился всего один раз: *Заболоцкий Н. А.* Вешних дней лаборатория: Стихотворения (1926 – 1937 годы) / Сост., вступ. ст., и примеч. Н. Н. Заболоцкого. М., 1987. (Сер. «В молодые годы»)

³ *Заболоцкий Н.А.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб.: Академический проект, 2002. (Серия «Новая библиотека поэта»). С. 673.

⁴ Хранится в РГАЛИ, в фонде Н. Л. Степанова [Ф. 3112. Оп. 1. Ед. хр. 198].

⁵ *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Переводы. Письма 1921 – 1958. М.: Художественная литература, 1984. С. 378.

⁶ *Заболоцкий Н.А.* Полное собрание стихотворений и поэм. С. 679.

⁷ Имеется в виду издание: Грузинская классическая поэзия / В переводах Николая Заболоцкого. Т. 1 [Ш. Руставели; Д. Гурамишвили]; Т. 2 [Г. Орбелиани; И. Чавчавадзе; А. Церетели; В. Пшавела]. Тбилиси: Заря Востока, 1958.

⁸ *Заболоцкий Н.* Столбцы. Л.: Издательство писателей в Ленинграде. [Гос. тип. им. Евг. Соколовой], 1929. [69 (3) с., (18 x 14). 1 200 экз. Цена: 1 руб. 70 коп. Обложка: М. Кирнарский]; *Заболоцкий Н.А.* Вторая книга. Стихи. Л.: Гослитиздат. [Тип. «Ленинградская правда»], 1937. [45 (2) с. (17 x 13). 5 300 экз. Цена: 1 руб. 60 коп. Переплет и титул: С.М. Пожарский]; *Заболоцкий Н. А.* Стихотворения. М.: Советский писатель, 1948. [Тип. № 3 Управления издательств и полиграфии Исполкома Ленгорсовета. 92 с. 19 см. 7 000 экз. Цена 4 руб.]; *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения. М.: Гослитиздат, 1957. [199 с., портр. 17 см. 25 000 экз. Цена 4 руб. 30 коп.]

⁹ *Заболоцкий Н.* Торжество Земледелия // Звезда. 1933. № 2 – 3. С. 81 – 99.

¹⁰ *Заболоцкий Н.А.* Стихотворения 1926 – 1932. (См. примечание 2.) История корректуры сборника 1948 г., содержащей 25 стихотворений (в вышедшей книжке осталось 17), включая фрагменты переписки между автором, издательством «Советский писатель», А.А. Фадеевым и А.К. Тарасенковым, воссоздана в книге: *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. Изд. 2-е, дораб. СПб.: «Logos», 2003. С. 461 – 465, 472 – 474.

¹¹ *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. С. 476 – 479. Дело здесь не только в присущей поэту требовательности. В 1938 году на допросах Заболоцкому задавали вопросы о поэтических сочинениях («Столбцы», «Торжество Земледелия», не дошедшая до нас поэма «Осада Козельска»), которые, как и другие «лишние» бумаги, в любой момент могли стать «уликкой»: «Обыск был не очень тщательным – в кушетку следователи не заглянули. А там вместе с другими книгами и бумагами, которые некуда было деть в тесной квартире, лежала переплетенная машинописная книга стихов Заболоцкого с вложенной в нее запиской Н. И. Бухарина. Содержание записки было совершенно безобидным, но ведь совсем недавно в московском Доме союзов закончился судебный процесс по делу “правотроцкистского блока” и его главные обвиняемые – Бухарин, Рыков и их товарищи – четыре дня назад, в ночь на 15 марта 1938 года, были расстреляны. Имя Бухарина связывали с самыми невероятными преступлениями, поток репрессий сметал подлинных и мнимых его сторонников. В этих условиях даже намек на личную связь с Бухариным мог стоить не только свободы, но и жизни. Кто знает, как могли следователи повернуть дело Заболоцкого, окажись в их руках записка главы “правотроцкистского блока”. Понимая опасность этого документа, Екатерина Васильевна потом уничтожила его, и долгое время о нем почти никто не знал» (Там же. С. 289).

¹² *Заболоцкий Н.Н.* Указ. соч. С. 588 – 589.

¹³ Оригинал хранится в домашнем архиве семьи Заболоцких. Факсимиле: *Заболоцкий Н.Н.* Указ. соч. С. 590.

¹⁴ Некролог с подписями Секретариата СП СССР, Оргкомитета СП РСФСР и Президиума правления Московского отделения СП РСФСР был напечатан в «Литературной газете»: «Советская литература понесла тяжелую утрату. В возрасте 55 лет скончался большой русский поэт и переводчик Николай Алексеевич Заболоцкий. До самого последнего дня Николай Алексеевич был влюблен в жизнь, в красоту человеческого сердца, и эта любовь озаряла всю его лирику. Заболоцкий прошел большой жизненный и литературный путь. Он окончил педагогический институт в Ленинграде, служил рядовым бойцом в Красной Армии, был строителем и чертежником. Поэзию Заболоцкого разбудила революция, и в его стихах жила любовь к советской земле, к ее людям. Заболоцкий обладал редкой способностью слышать и передавать поэтическую речь разных народов. Его стихотворное переложение “Слова о полку Игореве” явилось вдохновенным возвеличиванием родного народа, проникновением к истокам его языка и культуры. Под пером Заболоцкого заговорили по-русски Гёте, Шиллер, Арань, Леся Украинка. Особенно тесная дружба связывала его с грузинской поэзией: русский читатель обязан Заболоцкому великолепными переводами таких произведений, как “Витязь в тигровой шкуре” Шота Руставели, поэмы Важа Пшавела, “Давитиани” Давида Гурамишвили. Недавно мы поздравляли Николая Алексеевича с высокой наградой – орденом Трудового Красного Знамени, которым отметило его Советское правительство за выдающиеся заслуги в популяризации грузинского искусства и литературы. Н. А. Заболоцкий был настоящим поэтом-патриотом, писателем-общественником. Он вел большую работу с литературной молодежью, много лет был членом бюро секций поэтов и переводчиков. Многие его стихотворения переведены не только на языки народов СССР, но и на итальянский, венгерский, польский и другие. Имя Н. А. Заболоцкого навсегда останется в советской литературе». Ниже, после информации о гражданской панихиде, состоявшейся 16 октября 1958 года в Центральном доме литераторов (ул. Воровского, 50), в черной рамке: «Правление Союза писателей Грузии с глубоким прискорбием извещает о преждевременной кончине выдающегося советского поэта, большого друга грузинской литературы, переводчика на русский язык многих лучших творений классической и советской грузинской поэзии Николая Алексеевича Заболоцкого и выражает соболезнование семье покойного» (Литературная газета. 1958. № 124 [3935]. Чт., 16 октября. С. 4). Сокращенная версия некрологического блока была опубликована в газете «Литература и жизнь» (1958. № 82. Ср., 15 октября. С. 4).

¹⁵ Собственно последними словами поэта, сохранившимися в памяти близких, были: «Я теряю сознание...» (*Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 592).

¹⁶ В настоящее время права на издание сочинений Н.А. Заболоцкого по договору с наследниками принадлежат обществу с ограниченной ответственностью «Агентство ФТМ, Лтд» (Москва).

¹⁷ В составе наследия Заболоцкого есть стихотворение «Завещание» (1947; ранние варианты названия – «На склоне лет» и «Напоминание»).

¹⁸ *Топоров В. Н.* Об «этропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе: Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского / Сост. С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. М.: РГГУ, Институт высших гуманитарных исследований, 1993. С. 39.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Шварц Е.Л.* Живу беспокойно...: Из дневников. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1990. С. 528.

²¹ *Заболоцкий Н.А.* Столбцы и поэмы; Стихотворения / Сост. и вступ. статья Н.Н. Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1989. (Классики и современники. Поэтическая библиотека).

²² См. примечание 10. В корректуре 1948 г. этот раздел включал стихотворения: «Горийская симфония», «Город в степи», «Великая книга», «Прощание», «Север», «Седов», «Воздушное путешествие», «Храмгэс», «В тайге», «Творцы дорог», «Урал». Все они («Великая книга» под названием «Голубиная книга») вошли в основную *Свод*.

²³ «Венчание плодами» («Плоды Мичурина и кактусы Бербанка...») // Литературный современник. 1933. № 1. С. 71 – 72.

²⁴ «Начало стройки» // Новый мир. 1972. № 12. С. 181; «Пир в колхозе “Шрома”» // Год XXXI: Альманах. Вып. 1. М.: Советский писатель, 1948. С. 402 - 404). Стихотворение «Степь зовет» было опубликовано под другим названием – «Преображение степей»/ См.: Дружба народов. 1949. № 4. С. 13.

²⁵ *Царькова Т.С.* Метрический репертуар Н.А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978. С. 151. *Заболоцкий Н.А.* Полное собрание стихотворений и поэм. С. 676. В обоих случаях название стихотворения приводится не совсем точно: «На высокой горе у Тагила». Верно: «На Высокой горе у Тагила». *Высокая* здесь – не *эпитет*, а *ороним*: название железорудной горы на Среднем Урале, высота – 385 м., 7, 6 км. от Нижнего Тагила.

²⁶ Выражаю признательность Никите Николаевичу Заболоцкому, давшему согласие на публикацию стихотворения.

²⁷ Ср. высказывания Заболоцкого лета 1947 г., запечатленные мемуаристом: «Природа обязательно находит защитную форму для любого живого роста, – говорил он. – Заметьте – живого! Характер наш

формируется до пяти лет, в этом я убежден, а потом, смотря по жизни, вырабатывается и защитная форма. Понимаете? Было бы что защищать, и тогда сочетается приспособляемость и рядом – удивительно упорное самосохранение. У каждого по-своему, но для нашего брата обязательное. Вы не согласны? – Я согласен. – Однако приспособляемость эта, – засмеялся он, – должна находиться в строгих рамках, иначе все полетит к чертям!» (*Ермолинский С.А.* Из записок разных лет: Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М.: Искусство, 1990. С. 246 – 247).

²⁸ Об истории завода см.: *Кузьмина Г.М., Костромин В.И.* Гордость моя – Вагонка. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1986.

²⁹ Новый мир. 1947. № 1. С. 101 – 104. На основе текста этой главки по просьбе композитора Николая Ивановича Пейко (1916 – 1995) Заболоцкий в 1951 году написал текст для кантаты «Строители грядущего», впервые исполненной в 1959 году (см.: *Пейко Н. И.* Строители грядущего: Кантата. М.: Советский композитор, 1968).

³⁰ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 429. Отметим, что слово «паровоз» присутствует в тексте стихотворения. Как справедливо указывает В.И. Шубинский, «Слово “паровоз”, не нуждавшееся в комментариях для человека советской эпохи, малопонятно современному молодому читателю. “Паровозиками” назывались стихи или рассказы на идеологически правильные темы, которые печатались вместе с “настоящими” произведениями» (*Шубинский В.И.* Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру. СПб.: Вита Нова, 2008. С. 414).

³¹ «Ядерными образованиями» «лодейниковского» корпуса являются стихи 1932 – 1936 гг., в которых фигурирует персонаж по фамилии *Лодейников*, и окончательная редакция 1947 г., включившая в себя, наряду с вновь написанным текстом, несколько строк из стихотворения «Осень» 1932 г. («В овчинной мантии, в короне из собаки...»). «Второй слой» образован тремя стихотворениями 1947 – 1948 гг., где «герой» уже не называется по имени: «Творцы дорог», «Урал» и «Город в степи». Наконец, на периферии – стихотворения с значительно упрощенной, схематической на грани «ходульности» поэтикой, тематически связанные с потребностями пропаганды и идеологической конъюнктуры: «Преображение степей» («Степь зовет») и – «На высокой горе у Тагила». См. об этом: *Лоцилов И.Е.* «Иероглифика» Николая Заболоцкого (К реконструкции замысла поэмы о Лодейникове // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, 24-28 мая 2007 г.) М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 2007. С. 160 – 168.

³² Первая публикация: *Заболоцкий Н.* Стихотворения. М.: Советский писатель, 1948. С. 37 – 40.

³³ Следует обратить внимание на анаграмму с элементами палиндромии («переворачивания»), связывающую антропоним и топоним (*Лариса* и *Урал*): «Ах, Лара, Лара, глупенькая Лара...» и «Урал, седой Урал!»

³⁴ Конструкторский отдел Уралвагонзавода в военные годы был эвакуирован на Алтай, и можно предположить, что между поэтом, работавшим в конструкторских бюро, и кем-то из эвакуированных уральских инженеров установились дружеские отношения и контакты, не прервавшиеся после возвращения. Однако достоверной информации о круге общения Заболоцкого в 1938 – 1946 г. недостаточно для аргументированных гипотез. Трудно сказать – имеет ли отношение к стихотворению Заболоцкого факт посещения Вагонки 14 апреля 1948 г. А.Т. Твардовским. С нижнетагильским заводом была связана драматическая история жизни его брата, Ивана Трифоновича Твардовского (1914 – 2003).

³⁵ *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Столбцы и поэмы 1926 – 1933. Стихотворения 1932 – 1958. Стихотворения разных лет. Проза. С. 617.

³⁶ *Заболоцкий Н. Н.* Указ. соч. С. 459 – 460. По сходным причинам не стал предлагать Заболоцкий к печати и стихотворение «Начало стройки» (Там же. С. 433.) – из осторожности, усилившейся после критических откликов о «Творцах дорог» (*Макаров А.* Поворот к современности: «Новый мир» №№ 1, 2, 3 за 1947 // Литературная газета. 1947. № 21 [2336]. Сб., 24 мая. С. 2; *Данин Д.* Мы хотим видеть его лицо // Литературная газета. 1947. № 67 [2382]. 27 декабря. С. 3; *Луконин М.* Проблемы советской поэзии (Итоги 1948 года) [Доклад на собрании поэтической секции Союза советских писателей в Москве] // Звезда. Л., 1949. № 3 [март]. С. 188 – 189).

³⁷ Дружба народов. 1949. № 4. С. 13. Направленная против автора «Столбцов» статья П.В. Незнамова (наст. фамилия Лежанкин) (1889 – 1941) «Система девок», которую поэт в 1932 г. назвал «совершенно похабной» (*Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 313), начиналась так: «В поэзии у нас сейчас провозглашено не мало врагов-друзей. Их, с одной стороны принято слегка приканчивать, а с другой – творчеству их рекомендуется подражать. Таков Гумилев. В литературе он живет недострелянным; и в ней сейчас бытуют не только его стихи, служащие часто молодым поэтам подстрочником, но и его формулировки. О поэтическом призвании Гумилев писал когда-то так:

Высокое косноязычье
Тебе даровано, поэт...

– и был по-своему логичен. Буржуазная, формула поэта недалеко ушла от таковой же формулы дипломата. Принципиальная невнятица поэта стояла здесь последовательного недоговаривания дипломата, больше

всего боявшегося разоблачения неравноправных тайных договоров. Но одно дело – недоговаривать в условиях капиталистического общества, и другое дело – косноязычить во время социалистической: стройки» (*Незнамов П.* Система девок // Печать и революция. 1930, № 4. С. 77).

³⁸ Прием, отмеченный еще в 1938 г. в пародии А. М. Флита (1892 – 1954):

О, плодовооши, известных нам пород!
О моркови язык! О бледный цвет картошки!
Виясь над миром, повисают мошки,
во взмахе крыл приветствуют зарю...

(*Флит А.* Во саду ли, в огороде // Литературная газета. 1938. № 9 (716). Вт., 15 февраля. С. 6).

Инерция 5-стопного ямба сообщает здесь слову комически-архаичное ударение («О мórкови язык!»).

³⁹ *Терапиано Ю.* О поэзии Н. Заболоцкого [Рец. на: *Николай Заболоцкий.* Стихотворения. М.: Советский писатель», 1948] // Новое русское слово. 1951. Vol. XVI, воскресенье, 18 ноября. № 14450. С. 4.

⁴⁰ Возможный источник – строка из стихотворения Н. С. Гумилева «Родос» (1912): «Там был рыцарский орден: соборы, // *Цитадель, бастионы, мосты*».

⁴¹ *Волошин М.А.* Избранные стихотворения. М.: Советская Россия, 1988. С. 251.

⁴² *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 451. (Воспроизводим по рукописи, с сохранением особенностей авторской орфографии.)

⁴³ Место, где упоминается дева Обида, комментируется следующим образом: «*Въстала обида въ силахъ Дажь-Божа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, въсплескала лебедиными крылы на синѣмъ море.* П.П. Вяземский, в соответствии со своим взглядом на “Слово” как на подражание Гомеру, видел в “деве обиде” Елену Троянскую (Замечания на “Слово о полку Игореве”. СПб., 1875, с. 188 и далее). А.С. Орлов сопоставлял ее с образом девушки с лебедиными крыльями в “мировой поэзии саг, песен и сказок” (Слово о полку Игореве. М.;Л., 1946, с. 112). Большинство современных комментаторов видит здесь олицетворение понятия “обиды” в том его почти терминологическом значении, которое было известно в древней Руси. “Слово ‘обида’, – пишет Д.С. Лихачев, – все чаще и чаще употребляется в отношении нарушений именно княжеских феодальных прав и приобретает все более и более отвлеченное значение. <...> Однако в летописи этот термин никогда не употребляется в отношении всей Русской земли в целом. Иное в ‘Слове о полку Игореве’ <...> автор ‘Слова’ открывал путь для более широкого понимания слова ‘обида’, освобождал это понятие от его феодальной ограниченности” <...> Аналогичные конструкции с отвлеченными понятиями известны древнерусской книжности: “встало зло”, “печали всташа”, “въста ... расколъ великъ” и т. д. (Ср. в самом “Слове” – “невеселая година встала”). Однако в данном месте “Слова” языковая метафора становится уже аллегорией (“обида ... вступила дѣвою ... въсплескала лебедиными крылы”), поэтому и слово “встать” в данном контексте требует иного толкования – не “начаться, возникнуть”, а скорее “подняться, явиться”» (Слово о полку Игореве / Вступ. ст. Д.С. Лихачева, сост. и подгот. текстов Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева, примеч. О.В. Творогова и Л.А. Дмитриева. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1967. [Библиотека поэта. Большая серия] С. 493 – 494). Вероятно, Заболоцкий придерживался точки зрения, выраженной Д. С. Лихачевым: в «Кратких пояснениях» к поэтическому переложению «Слова...» нет специального толкования этого образа. В окончательной редакции переложения пассаж о деве Обиде (гл. 16 «Первой части») выглядит следующим образом:

И настала тяжкая година,
Поглотила русичей чужбина,
Поднялась Обида от курганов
И вступила девой в край Траянов
Крыльями лебяжьими всплеснула,
Дон и море оглашая криком,
Времена довольства пошатнула,
Возвестив о бедствии великом.

(*Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Переводы. М., 1984. С. 14).

⁴⁴ Октябрь. 1946. № 10/11. С. 84 – 100.

⁴⁵ См. о мифологических основаниях такого композиционного «каркаса»: *Степанов Ю.С., Проскурин С.Г.* Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М.: Наука, 1993. С. 75 – 88.

⁴⁶ «Алфавит есть одновременно код и текст, излагающий этот код. В первом качестве (как код) алфавит принадлежит парадигматике, во втором (как текст) – представляет собой некоторую синтагматику» (*Степанов Ю.С., Проскурин С.Г.* Указ. соч. С. 40).

⁴⁷ Ср. название философского диалога Г.С. Сковороды «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» (*Сковорода Г.С.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1973. С. 412 – 464). См. об этом подробнее в нашей

стихе: «На *Высокой* горе у [*Нижнего*] Тагила...». Ср. интерпретацию «семантической пружины», возникающей из взаимодействия материализованного и непроявленного в стихе «среди выгребных высоких ям...» (столбец «Бродячие музыканты» [1928]): *Лоцилов И.Е.* «Чудный город Ленинград» Николая Заболоцкого // *Studia Slavica Finlandensia. Tomus XIII: «Петербургский текст» в русской литературе.* Helsinki, 1996. С. 154 – 168.

⁵²Ранний, лишь частично дошедший до нас рукописный сборник Заболоцкого, предшествовавший композиционному решению «Столбцов», также назывался «мифогенным» оронимом: «Апарат» (1928).

⁵³*Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов. Л.: Просвещение, 1972. С. 256.

⁵⁴См.: *Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Прогресс, 1995 – 1999.

⁵⁵Б.М. Сарнов приводит сохранившийся в памяти С.Я. Маршака экспромт Н.М. Олейникова, сложенный вскоре после выхода «Столбцов»:

Бойся, Заболоцкий,
шума и похвал.
Уж на что был Троицкий,
а и тот пропал.

(*Сарнов Б.М.* Бесконечный лабиринт. М.: ОАО «Московские учебники», 2005. С. 244).

⁵⁶Так в рукописном сборнике «Апарат»; в издании «Столбцов» 1929 г. – «Черкешенка» (с. 22 – 23).

⁵⁷*Заболоцкий Н.А.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. С. 156.

⁵⁸«Заболоцкий недурно рисовал, его учителем, кратковременным, правда, был сам Филонов» (*Харджиев Н.И.* Из последних записей // *Eurasiatica: Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia.* 66. Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Olga Obuchova. Padova: CLEUP, 2002. P. 49).

⁵⁹Из дошедших до нас материалов такова рукопись стихотворения «Disciplina clericallis» и сохранившаяся часть «Арата». См. об этом: *Лоцилов И.Е.* О стихотворении Н. Заболоцкого «Disciplina clericallis» // *Sub Rosa. In Honorem Lénae Szilárd. Köszöntő könyv Léna Szilárd tisztélete.* Сборник в честь Лены Силард. Budapest, 2005. S. 423 – 432.

⁶⁰Ср. «острающее» название сборника стихотворений К.К. Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма» (1931).

⁶¹Еще в ранней статье «О сущности символизма» (рубеж 1921 и 1922 гг.) Заболоцкий цитировал сонет Шарля Бодлера «Соответствия» в переводе Эллица (Л.Л. Кобылинского):

Природа – строгий храм, где строй живых колонн
Порой чуть внятный звук украдкой уронит,
Лесами символов бредет, в их чаще тонет <...>
(*Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 518).

⁶²См. статьи С.В. Кековой и В.В. Мароши в настоящем сборнике.

⁶³Ср. финалы 1-ой и 4-ой (последней) частей «Города в степи» (1947), также примыкающего к «лодейниковскому» замыслу (см.: *Эткинд Е. Г.* Словесная аналогия музыкально-симфоническому циклу. Поэма Н. Заболоцкого «Город в степи» // *Эткинд Е.Г.* Материя стиха. *Bibliothèque Russe de L'institut d'études slaves.* Т. XLVIII. Paris: L'Institut d'études slaves, 1978. С. 479 – 490):

И свищет ветер в бешеном веселье,
Над Казахстаном крылья распластав. <...>

И ветер гонит тьму тысячелетий,
Над Казахстаном крылья распластав
(*Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 216, 218).

Осеняющие или *распластанные* крылья намечают горизонтальное измерение, но это не *низ*, а новый, верхний ярус (как бы *другой регистр* пространства и самого бытия), *над-*строенный над вертикалью; ср. в поэме «Деревья» (1933): «Так над землей образуется новая плоскость <...>» (Там же. С. 157).

⁶⁴Ср. рассуждения Иосифа Бродского из «Нобелевской лекции»: «Человек принимается за сочинение стихотворения по разным соображениям: чтобы завоевать сердце возлюбленной, чтоб выразить свое отношение к окружающей его реальности, будь то пейзаж или государство <...> Он прибегает к этой форме – к стихотворению – по соображениям скорее бессознательно-миметическим: черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к его телу» (*Бродский И.А.* Поклониться тени: Эссе. СПб.: Азбука, 2000. С. 311).

⁶⁵ 1) *Zabolotsky N. The Life of Zabolotsky / Ed. by R.R. Milner-Gulland, tr. by R.R. Milner-Gulland and C.G. Bearne. Cardiff: University of Wales Press, 1994;* 2) *Заболоцкий Н.Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого. М.: Согласие, 1998.* 3) *Заболоцкий Н.Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого / Изд. 2-е, дораб. СПб.: Logos, 2003.*

⁶⁶ *Заболоцкий Н.Н. Московское десятилетие: Главы биографии Н. А. Заболоцкого // Московский вестник. 1991. № 1. С. 310.*

⁶⁷ Пользуясь случаем, выражаю признательность В.И. Зеленкову (Минск), привлечшему наше внимание к этому сюжету и обратившему внимание на то, что в докладе М. А. Сулова на майском Пленуме ЦК КПСС 1977 года имя Н. А. Заболоцкого упоминается среди имен поэтов, работающих над текстом нового Гимна страны в преддверии ее 60-летия. Поиски «не-спиритического» объяснения этого упоминания привели к разысканиям сведений вокруг давнего, 1955 г., конкурса. См.: *Кривошеев В. На пыльных тропинках далеких планет останутся гимна следы: О чем не написали «Известия» в 1977 году // Известия. 2008. № 132/2765. Вт., 22 июля. С. 12; Зеленков В. По следам гимна // Известия. 2008. № 157/27682. Вт., 26 августа. С. 12.* (Здесь же приводятся сведения о судьбе варианта, предложенного композитором Г.В. Свиридовым и А.Т. Твардовским, имя которого уже упоминалось в связи с вторым из сюжетов. См. примечание 34)

⁶⁸ Уместно вспомнить в этой связи слова поэта о Франсуа Рабле, зафиксированные в записях Л.С. Липавского: «...я чувствую сродство с Рабле. Он, например, хотя и был неверующим, а целовал при случае руку папе. И я тоже, когда нужно, целую ручку некоему папе» (*Липавский Л.С. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 354*). Вместе с тем: «Н.А. говорил: Поэзия есть явление иератическое» (Там же. С. 313). В 1930-е гг. Заболоцкий думает об «иератическом» (от греч. *hieratikos* – культовый, священный, жреческий) искусстве, об авангардистском по сути эксперименте по созданию нового канона «торжественного» искусства, стоящего на службе у власти и государства, в чем-то подобного русскому искусству XVIII столетия.

⁶⁹ Книга воспоминаний Д.Т. Шепилова называется «Непримкнувший» (М.: Вагриус, 2001). Никаких упоминаний о работе Комиссии в ней не содержится.

⁷⁰ *Тексты Гимна Советского Союза (десять вариантов). Москва, 1956.*

⁷¹ РГАСПИ. Ф. 82 (Фонд Молотова). Оп. 2. Д. 279. Л. 191. То же: РГАСПИ. Ф. 84 (Фонд Микояна). Оп. 3. Ед. хр. 28. Л. 7. Последним в брошюре напечатан текст Симона Чиковани, без указания имени переводчика. Однако сомнений в том, что перевод был сделан Заболоцким, нет:

Земля советская, родимая,
Ты наша плоть и кровь,
Ты наша вера нерушимая,
Бессмертная любовь.

Указан путь рукою Ленина –
И нет пути верней.
Могучей партией взлелеяна
Свобода наших дней.

Мы поклялись за жизнь свободную
Сражаться до конца,
Великой дружбой всенародною
Объединив сердца.

Украсим землю вечно юную
На празднике труда
Войдет цветущею коммуною
В грядущие года

(Ф. 82. Оп. 2. Д. 279. Л. 197. То же: Ф. 84. Оп. 3. Ед. хр. 28. Л. 13).

⁷² *Шубинский В.И. Золотой век. М.: Наука, 2007. С. 86. (Серия «Русский Гулливер»).*

⁷³ Цит. по: *Зубова Л.В. Стихи Александра Введенского для детей // Поэт Александр Введенский: Сборник материалов. Конференция «Александр Введенский в кругу мирового авангарда». Белград – М.: Гилея, 2006. С. 212.*

⁷⁴ Строки, нарушающие инерцию размера, встречаются, например, в поэме «Торжество Земледелия», и там они напоминают о полиметрических опытах В. Хлебникова. Ср.:

Влекомый воздуха теченьем,
Столбик фосфора несется
Повсюду, но за исключеньем
Того случая, когда о твердое разобьется.
Видите, как всё это просто!»

(Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 121).

⁷⁵ В *Записке* Д.Т. Шепилова, предназначенной для членов Комиссии, от 6. 11. 1956, уже говорилось: «Было бы целесообразно рекомендовать композиторам для создания музыки нового Гимна три текста – поэтов Исаковского М.В., Михалкова С.В. и Рыльского М.Ф., имея в виду, что в процессе работы над музыкой тексты Гимна могут быть улучшены в соответствии с требованиями композитора» (РГАСПИ. Ф. 84. Оп. 3. Ед. хр. 28. Л. 1). На экземпляре *Записки*, принадлежавшем Микояну, сверху наискось карандашом записаны фамилии под номерами: 1. Михалков 2. Панченко 3. Кушелев.

⁷⁶ Роскина Н.А. Четыре главы: Из литературных воспоминаний. Paris: Ymca-Press, 1980. С. 77.

К финалу «Рубрук в Монголии» Н.А. Заболоцкого

Условимся, что финалом будем считать последние две строфы произведения, а именно:

Монаха здесь, по крайней мере,
Могли позвать на арбитраж,
Но музыкант ему у двери
Уже играл прощальный марш.

Он в ящик бил четырехструнный,
Он пел и вглядывался в даль,
Где серп прорезывался лунный,
Литой, как выгнутая сталь¹.

Так как «Рубрук в Монголии» – последнее законченное произведение поэта, то этот финал воспринимается и как финал всего творчества Заболоцкого. Первые две строки предпоследней строфы тематически связаны с предшествующей, поэтому собственно финалом можно считать сцену игры музыканта и пространственной перспективы, которая ему открывается. Фигура героя исчезает из повествования: с большими трудностями проникнув в монгольский мир, он не выполнил своей миссионерской задачи, более того – потерпел духовное поражение в конфликте с чуждым ему религиозным, социальным и природным порядком. Сюжетная фаза его возвращения назад не представлена – в ней нет никакой необходимости.

Известно, что сам автор определил «Рубрук в Монголии» как «цикл». Однако в нем есть гораздо более очевидные черты поэмы-путешествия. В таком случае финальным моментом эпической поэмы становится момент пространственной и временной медиации («у двери» происходит ритуал предотъездного прощания с героем), и внимание читателя переключается не столько на анонимного «музыканта», сколько на его роль медиатора предстоящего герою возвращению назад (пространственной «дали» и незавершенного будущего героя). Согласимся, сюжетно вполне достойная роль, если речь идет о герое романа. Тем не менее, в аспекте грамматической семантики игра музыканта становится элементом незавершенного процесса жизни Каракорума (используется несовершенный вид) – не *сыграл*, а именно *играл*, с другой стороны – исполняемый «прощальный марш» не оставляет герою никаких шансов на дальнейшее пребывание в монгольской столице – по отношению к нему использована семантика окончательности, совершенности:

Тут дали страннику кумысу
И, по законам этих мест,
Безотлагательную визу
Сфабриковали на отъезд (316).

Кипучая жизнь Каракорума продолжается без выпавшего из нее героя: «Трубили... живали... приходили на поклон... любил смотреть... кумыс хлестали за двоих» (Там же).

В метаисторической, полной анахронизмов и лишенной историзмов поэме загадочный музыкант оказывается вполне миметическим персонажем – в монгольской традиции подобный исполнитель-сказитель назывался *хурчи*, а его музыкальный четырехструнный «ящик» (в таком случае имеется в виду его «звуковой ящик») – *хучир*, – инструмент, позаимствованный монголами у китайцев. Его пророческий взгляд, обращенный в пространственную даль небес и временную перспективу фазы восходящей, набирающей силу луны, соотносится с известнейшей формулой монгольского народного эпоса – «Мы, монголы, чей отец – молодой месяц, а мать – золотое солнце!» – эмблематически воплощенной даже в символике современного национального флага и герба Монголии. В *биликах* Чингис-хана находим и более персонифицированный образ с использованием все той же языческой символики: «Дело его (Чингис-хана. – *В. М.*), словно молодой месяц, возрастает со дня на день; от Неба, силою всевышнего Бога, нисходит победоносная помощь». В монгольских представлениях Чингис-хан – сын Неба, а небесные знамения сопровождают его победоносный путь. Наконец, празднование *цаган сар*, нового года по лунному календарю – главный ежегодный ритуал нынешних монголов. Обратим внимание на то, что в поэме гунны – исторические предшественники как монгольского этноса на территории нынешней Монголии, так и его масштабного похода на Запад – представлены в виде обратного тропа – убывающей луны:

И даже вымершие гунны
Из погребенья своего,
Как закатившиеся луны,
С испугом смотрят на него! (307)

Итак, лунный серп – знак растущего влияния монгольского этноса и его будущего.

В эпической поэме монголы с их верой в круговорот небесных светил, безусловно, являются антагонистами Рубрука с его католической верой в Бога. Их правота и поражение героя в наибольшей степени представлены в главе «Рубрук наблюдает небесные светила»: «Приходят боги, гибнут боги, // Но вечно светят небеса!» (315); «Свисают с неба сотни рук, // Грозят, светясь на всю округу: // “Смотри, Рубрук! Смотри, Рубрук!”» (314). Поэтому образ острого серпа молодой луны в концовке может быть интерпретирован и в аспекте семантики

монгольской угрозы и несущего смерть оружия («прорезывался... как выгнутая сталь»). Действительно, в поэме именно монгольский мир с его природой, воинским порядком и даже языком метафоризируется через образы оружия: «А тут лишь ветер воет дико // С татарской саблей наголо» (302); «Здесь речь была как конский топот, // Как стук мечей, как копий звон» (312); «Но средь бесформенных иголок...» (308); «...Метали дротик и копье» (Там же); «То стрепет, острою стрелюю, // На землю падает, подбит...» (306). Наконец, небесные светила предстают в виде заточенного кола или оружия: «Вращает в небе Кол-звезда» (313); «Блестят астральные Клинки» (Там же). По-видимому, именно «монгольские» ассоциации поэмы Заболоцкого – подтекст стихотворения И.А. Бродского «Вечер. Развалины геометрии...» (1987):

*Луна, изваянная в Монголии,
прижимает к бесчувственному стеклу
прыщавую, лезвиями магнолии
гладко выбритую скулу².*

Последовательная замена «сибирского» на «восточное» в эпитетах поэмы, подробно прослеженная в еще неопубликованных комментариях Т.В. Игошевой, позволяет говорить и о затекстовом потенциале эмблематизации как самого образа лунного серпа, так и символики лунного месяца, смены фаз луны, до сих пор являющейся основой многих восточных календарей, от арабских стран до Китая. Сам текст это позволяет: в нем проброшен смысловой мостик от монголов к туркам, Османской империи³, сделавшей своей эмблемой бывший полумесяц Византийской империи – перевернутый лунный серп – и проброшено в будущее «вечное настоящее» особой экстерриториальной и вневременной Панмонголии⁴. Тогда список антагонистов монаха-христианина, Запада и христианства продлевается в историческую перспективу противостояния с Востоком, обозначенную как эмблемой «восточного полумесяца», присутствующего на флагах и гербах большинства мусульманских стран, так и «лунного календаря», используемого в буддийских и мусульманских странах Востока.

Довольно узкой и нетипичной для Заболоцкого нам представляется интерпретация «серпа» и «стали» как специфически советских - соответственно аллегории и аллюзии. Первая, как известно, чаще всего встречалась в комбинации с молотом, хотя и примеры метонимической замены найти нетрудно:

*Из Октябрьского мгновенья
Всем векам
Светит серп освобожденья,
Как прожектор морякам⁵.*

Каламбур «сталь-Сталин» более вероятен: несмотря на то, что нет никаких отчетливых свидетельств ни «сталинизма», ни «антисталинизма» Заболоцкого, связь монгольского государства со сталинским СССР («генералиссимус») и социумом («сплотились в коллектив», «интернат» и т. п.) на лексическом уровне вписана в текст, модернизируя тем самым отдаленное прошлое. Тогда концовка – пророческое видение зарождающегося в средневековой Азии социального опыта советского человека, а в монгольской империи – прообраза будущей советской империи Сталина.

Персонаж-«музыкант» может быть воспринят и в контексте лирического цикла стихотворений – тогда мы должны сравнить финал с концовками других лирических произведений Заболоцкого. Прежде всего отметим, что если это финал цикла, то он «цикличен» в аспекте символики смены фаз все той же луны. Однако сопровождающая его семантика оружия и угрозы нейтрализует эти смыслы, или, по крайней мере, делает их амбивалентными. С одной стороны, серп, молодой месяц – фаза возрождения, с другой – серп – известнейший символ смерти (серп Кроноса/Сатурна), соперничавший в популярности с эмблемой косы. «Прощальный марш» заставляет вспомнить и том, что финал цикла стал практически финалом не только творчества, но и всей жизни поэта. Мотивы обреченности, близкого конца мы встречаем и в концовках лирических стихотворений, писавшихся до «Рубрика...»: «И только души их, как свечи, // Струят последнее тепло» («Старость», цикл «Последняя любовь», 1956 (27)); «Он, и стоя в могиле, // Сделал то, что хотел» («Смерть врача», 1957 (275)); «И с кладбища улетает // В заколдованную ночь» («Ласточка», 1958 (295)); «Я пожелал покоиться в Равенне, // Но и Равенна мне не помогла» («У гробницы Данте», 1958 (293)).

Нетрудно заметить, что в стихах как раннего, так и позднего Заболоцкого, и особенно в стихах последних двух лет 1957 – 1958 годов, мы встречаем довольно похожие лирические финалы. Это образы пространственной выси и реже – дали, в том числе и небесных светил – звезд, солнца, луны – и энергий человека: «Льются звезды с высоты. // Вот уж мох вдали маячит» («Царица мух», 1930 (83)); «Два могучие сердца, сливаясь в одно, // Пламенеют над краем земли» («В тайге», 1947 (208)); «И заря над ним образовала // Золотого зарева пятно» («Журавли», 1948 (216)); «Поднимает над миром такие сердца // Неразумная сила искусства» («Старая актриса», 1956 (257)); «Лишь одни созвездья Магадана // Засверкают, встав над головой» («Где-то в поле возле Магадана», 1956 (259)). В другом варианте пространственный верх перетекает в пространство медиации (окно, око-глаз), где происходит «встреча взглядов», при этом ответный взгляд чаще всего направлен из все того же пространственного верха: «При лунном свете, вся дрожа, // В глаза мои смотрела кошка, // Как дух седьмого этажа» («Бродячие музыканты», 1928 (40)); «И в середине небесного свода // Лишь смертельного зноя пятно // Различит, замирая, природа» («Полдень», 1948 (222)); «И Таврида из моря вставала, //

Приближаясь к лицу твоему («Морская прогулка», цикл «Последняя любовь», 1956 (263)); «И глянет ей в око // Ночная звезда» («Клялась ты – до гроба...» цикл «Последняя любовь», 1957 (266)); «Всё тяжко-животное, злобно-живое // *Встает* и глядит человеку в глаза» («Лесная сторожка», 1957 (276)); «Лишь мельком смотрели хевсуры // На мертвые грани его» («Казбек», 1957 (282)); «И *смотрит он на берег* в оба, // Где в нише из каменных плит // Супруга его Пенелопа, // Рыдая, за прялкой сидит» («Одиссей и сирены», 1957 (279–280)).

Как и в финале «Рубрука...», подобная встреча с небом и его светилами в лирических концовках осложнена мотивами пения или музыки самой природы: «Петух *пел песнь* навеселе, // Свет дня был виден на селе» («Торжество Земледелия», гл. 6 «Младенец – мир», 1929 – 1930 (120)); «А на вершинах Зодиака, // Где слышен *музыки орган*, // Двенадцать люстр плывут из мрака, // Составив *круглый караван*» («Отдыхающие крестьяне», 1933 (92)); «Из этих, как *солнце, сияющих нот* // Составлена *песня небесных высот*» («О красоте человеческих лиц», 1955 (258)); «И нет мне покоя, когда *на трубе* // *Поют* в сентябре золотые Гомборы // И гонят в просторы, и манят к себе...» («Гомборский лес», 1957 (287)); «И теперь, *на границе историй*, // Поднимая свой гребень к луне, // Он, как некогда витязь Егорий, // *Кличет песню надзвездную мне!*» («Петухи поют», 1958 (296)); «*Поют* в них маленькие горны // И вторит горнам детвора <...> все кажется, что *вдалеке* // *Трубит* коломенец служилый // С пищалью дедовской в руке» («Подмосковные рощи», 1958 (298)). Таким образом, мотив музыки или пения для поздних лирических текстов Заболоцкого является не только рамочным, пограничным, но и значимым с точки зрения поэтической онтологии. Смысл его использования, конечно, в поиске того пронизывающего космос сакрального начала, которое в пифагорейских представлениях называлось «музыкой мира».

Странность совмещения струнно-щипкового и ударного инструментов («Он в ящик бил четырехструнный») объясняется тогда, как мы видим, как условностью, рамочностью самих текстовых мотивов музыки и пения в лирических концовках, так и их философской, внепредметной значимостью. Впрочем, для стихов Заболоцкого подобные совмещения типичны: «Так *бей, гитара!* Шире круг! // <...> И вздрогнул поп, завыл и вдруг // *Ударил в струны золотые.* // И под *железный гром* гитары...» («Свадьба», 1928 (31)).

В финале стихотворения «Болеро» (1957) использован образ, который напоминает не только «циклическую» и воинственную символику образа луны из «Рубрука...» – острого и опасного серпа-сабли («литой, как выгнутая сталь») – но и ее «литую», особо прочную фактуру: «Вращай, История, *литые жернова*, // Будь мельничихой в грозный час прибоя! О, болеро, священный *танец боя!*» (277). Эта ассоциация с вылитым из металла, острым и изогнутым или круглым предметом поддерживается и эпитетом из четвертого по счету стихотворения цикла – «Монгольские женщины»: «Литые серьги из Дамаска» (308). Изделия «из Дамаска» на

протяжении нескольких веков вызывали всего одну устойчивую ассоциацию – это была «дамасская сталь» или клинки, изготовленные из этой стали, правда, сварной, а не литой.

Эпитет «литой» в цикле связан и с исторически вполне реальным дубом из серебра, установленным во дворце монгольского хана: «Где перед каменной палатой // Был вылит дуб из серебра...» (310). Эта корреляция кажется нам отнюдь не случайной: «серебряный дуб», в монгольских представлениях – священное Древо, соединявшее небо и землю – и отлитый из стали серп луны могут быть интерпретированы как знаки особого, подтекстового лирического сюжета. Его смысл – в алхимической автоинициации от стадии «нигредо» («черноты, черного камня») к стадии «альбедо» («белизны», символизированной как раз образами *серебра* и *луны*). Действительно, Рубрук проезжает через выжженный, мертвый мир Древней Руси – «через пожарища и тьму» (302), «первобытный крематорий» и въезжает в Каракорум (этот топоним дословно переводится как «россыпь черных камней»). В цикле находим мотивы, которые совершенно непредставимы в реальном историческом контексте и имеют смысл лишь как алхимическая аллегория «смерти королей»: «Лежал в гробнице Ярослав» (302); «Владык без тронов и корон» (304); «Чертог Монголии, в котором // Нашли могилу короли!» (310). В алхимической символике короля обычно съедают волки: «И только волки да лисицы // На диком празднестве своем...» (302); «Смотрел здесь волком на Европу // Генералиссимус степей» (310). Наконец, героя, как и реального Рубрука, в Монголию посылает король: «И что тебе, по сути дела, // До измышлений короля?» (302). Обратим внимание на то, что в цикле нет эксплицированного упоминания солнца или золота – знаков третьей и высшей алхимической стадии – «рубедо». Ее признак опять-таки скрыт в подтекст – упоминание ведущей роли Кол-звезды в звездном небе и миропорядке вообще (в европейской традиции – Полярной). По-монгольски Кол-звезда – *Алтан гадас* – Золотой кол. В процессе поиска философского камня – истины – условный лирический герой видит в небе живой символ Золота⁶, но оказывается на пороге лишь второй ступени, выбираясь из «города Черного Камня». По отношению к последнему использована необычная и загадочная формула, обращенная разом в архаическое прошлое и далекое будущее: «Живи и здравствуй, Каракорум, // Оплот и первенец земли...» (310). Все это позволяет предположить, что в концовке поэмы лунный серп может быть и знаком перехода от «нигредо» к «альбедо».

Анонимный «музыкант» как лирический автоперсонаж представляется лишь персонификацией подобных лирических сюжетных концовок. Одно из ранних стихотворений обэриута А.И. Введенского, посвященное Заболоцкому, называлось «Зеркало и музыкант», так что «музыкант» воспринимался как кружковая, «домашняя» роль Заболоцкого. Да и в полемике с Введенским он использовал музыкальную метафорику («На вашем странном инструменте Вы издаете один вслед за другим удивительные звуки, но это не есть музыка»⁷), а в манифесте

«ОБЭРИУ» – пластическую, напоминающую «выпуклую сталь» последнего образа. Впрочем, роль персонажа-музыканта может быть и аллюзией на самого Введенского (См. в статье Т.В. Сотниковой об аллюзивности «Рубрука...» по отношению к некоторым мотивам его поэзии⁸).

Интертекстуальная аллюзивность финала, сконцентрированная, на наш взгляд, в рифме «даль-сталь» и самом упоминании «стали» и «серпа», а также в процессе «вглядывания в даль» персонажа-музыканта, позволяет уточнить как лирические, так и эпические смыслы концовки. Рифма «даль-сталь» соотносится не столько с производственной поэзией конца 1920-х гг. (См., например, в стихотворении «Стройка» В.И. Лебедева-Кумача), сколько с публиковавшейся и писавшейся параллельно «Рубруку...» лирической поэмой А.Т. Твардовского «За далью – даль». Действительно, именно в этом тексте «даль–сталь» рифмуются многократно в разных падежных формах:

Урал, чьей выработки *сталью*
Звенит под нами магистраль.

А за Уралом –
Зауралье,
А там своя, иная *даль*⁹.

<...>

Но с путевой надежной *сталью*
Смыкая туго *сталь* колес,
Спешит состав за новой *далью*.
Гребет пространство паровоз¹⁰.

<...>

А мы тем часом
Свою в виду держали *даль*.
И прогремела грозным гласом
В годину битвы наша *сталь*¹¹.

<...>

И подо мной опять гудела
В пути оставленная *сталь*,
И до обратного предела
Располагалась та же *даль*¹².

Смысл этой аллюзии очевиден: герой Заболоцкого совершает движение по похожему маршруту (европейская часть России – Сибирь – подразумеваемое возвращение обратно), но его перегруженный философскими смыслами метаисторический путь столь явно противопоставлен как одической лирике, так и железнодорожной эпике Твардовского!

Пристальное вглядывание в даль как цитата – это удел, например, героев социально-философской аллегории начала XX века – «восточной сказки» «Звезда» (1903) В.В. Вересаева: «Юноши и девушки жадно вглядывались в небо и неслись к нему душою из давившего землю мрака»¹³; «Пристально вглядывался в даль старый жрец Сатзой»¹⁴; «Со смутным беспокойством вглядывались они в черную даль. И казалось им, что над краем земли уже начинает мелькать трепещущий ответ приближающихся звезд»¹⁵. Смысл этой восточной аллегории вполне однозначен – приближение «прекрасного будущего» (пресловутое «небо в алмазах») и его отдаленность от настоящего. Грозный и тяжелый серп луны в финале «Рубрука...» мало похож на этот эфемерно-просветительский образ.

Еще один вариант всматривания в собственное будущее связан с героем русского романа и романа вообще, в частности, Штольца: «Он пророчески вглядывался в даль, и там, как в тумане, появлялся ему образ чувства, а с ним и женщины, одетой его светом и сияющей его красками, образ такой простой, но светлый, чистый»¹⁶. Подобная роль не противоречит функции персонажа-медиатора Заболоцкого, но последний явно имперсонален и потому находится вне персонально ориентированного романного хронотопа. Наконец, в игровом контексте можно рассматривать возможность цитирования Заболоцким текста повествования из детского приключенческого эпоса Николая Олейникова – Макара Свирепого («Удивительные приключения Макара Свирепого»): «А Макар ехал впереди и зорко вглядывался в даль. Он заметил новую опасность»¹⁷. Авантюренность ситуации – путешествия героя в Африку – не отменяет и очевидного различия – несопоставимости комических приключений условного героя и по меньшей мере драматизма финала «Рубрука...».

Таким образом, в интертекстуальной соотнесенности концовки наиболее значимой является референция по отношению к финалам лирических произведений Заболоцкого и полемика с пафосной поэмой А.Т. Твардовского. Сам же смысл финала совершенно по-разному интерпретируется в разных жанровых перспективах – поэмы и цикла стихотворений.

Примечания

¹ *Заболоцкий Н.А.* Столбцы и поэмы; Стихотворения / Сост. и вступ. статья Н.Н. Заболоцкого. М.: Художественная литература, 1989. (Классики и современники. Поэтическая библиотека). С. 316. Далее тексты Заболоцкого цитируются по этому изданию с указанием номера страницы в скобках после цитаты. Выделения курсивом в цитатах принадлежат автору статьи.

² *Бродский И.А.* Часть речи: Избранные стихи 1962 – 1989. М.: Художественная литература, 1990. С. 374.

³ Как прототип башибузука,
Любой монгольский мальчуган
Всю казуистику Рубрука,
Смеясь, засовывал в карман (312).

⁴ ...До сей поры в смятенье диком
Они в Монголию бредут.

Широкоскулы, низки ростом,
Они бредут из этих стран... (305)

⁵ *Лирика 1920-х годов*: Сборник / Вступ. слово, сост. и ред. В.Я.Вакуленко. Фрунзе: Кыргызстан, 1976. С. 371.

⁶ ...Какие звездные отары
Вращает в небе Кол-звезда.

Она горит на всю округу,
Как скотоводом вбитый кол,
И водит медленно по кругу
Созвездий пестрый ореол (313).

⁷ Цит. по: *Введенский А.И.* Полное собрание произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993. Т. 2. С. 176.

⁸ *Сотникова Т.В.* «Странные образы дум» Николая Заболоцкого // Литературное обозрение. 1994. № 9 – 10. С. 68 – 72.

⁹ *Твардовский А.Т.* За далью даль. М.: Молодая гвардия, 1963. С. 63.

¹⁰ Там же. С. 81.

¹¹ Там же. С. 96.

¹² Там же. С. 121.

¹³ *Вересаев В.В.* Повести и рассказы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 418.

¹⁴ Там же. С. 420.

¹⁵ Там же. С. 425.

¹⁶ *Гончаров И.А.* Обломов. М.: Художественная литература, 1985. С. 345.

¹⁷ *Олейников Н.М.* Удивительные приключения Макара Свирепого // Режим доступа в Сети:

<http://www.suggestive.ru/between/vo1001/index.htm>.

Л. Зубова

Финалы логогрифов в современной поэзии*

Логогриф – текст с последовательным сокращением высказывания от его начала к концу¹ – является своеобразной моделью убывания, прекращения бытия. Поэтому финальная часть логогрифа максимально полно воплощает в себе смысл текста – одновременно на лексическом, синтаксическом, фонетическом и на структурном уровнях.

Если в древние времена логогриф был приемом словесной магии (ср. латинское изречение *Amore, more, ore, re sis mihi amicus* – ‘Любовью, характером, молитвой будь мне другом’²), то впоследствии он становится одной из словесных игр типа *В колхозе «Победа» после обеда случилась беда: пропала еда. Да.* Это типичное направление в эволюции сакральных текстов или их специфических структур.

По существу, главной темой искусства во все времена и у всех народов была и есть тема максимального проявления бытия в момент его утраты – это и символическая смерть в архаических ритуалах, и архетипическая метафора *любовь – смерть*, и художественное воспроизведение измененных состояний сознания (религиозного транса, сумасшествия, опьянения) как готовности к восприятию откровения. Тема прекращения бытия находит свое отражение и непосредственно в поэтике. Так, например, анаграмма, метатеза, палиндром становятся смыслообразующими категориями, воплощая архетипическое значение выворачивания наизнанку, философию обратимости времени как текста и текста как времени³.

Современная поэзия с ее установкой на двойной код, полистилистику и философию логоцентризма (мир рассматривается как текст) часто совмещает игровые приемы с их исходным сакральным смыслом. Убывание текста

* Статья представляет собой измененный вариант опубликованного текста: Зубова Л. В. Редукция речи в поэзии постмодернизма // *Риторика и лингвистика*. Смоленск: Смоленский гос. пед. ун-т, 1999. С. 168–176. Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Грамматика в современной поэзии» РГНФ № 08-04-00214а.

приобретает изобразительный (иконический) характер, при этом каждая ступень сокращения текста сопровождается семантическим приращением.

Логогриф располагает к рефлексии над словом, он является способом филологического анализа слова, попадающего в разные синтаксические позиции или распадающегося на части. Логогриф постоянно ставит проблему тождества и различия, всегда связан с осмыслением бытия в процессе его прекращения. Поэтому поэзия постоянно стремится вернуть логогриф из игровой сферы в область философии.

Так, например, в стихах Константина Кедрова редукция философского определения Бога читается как отказ от самой попытки определения, что соответствует исходному постулату о непознаваемости Бога. Стихотворение называется «Утверждение отрицания» (ср. закон диалектики Г.–В.–Ф. Гегеля «отрицание отрицания»):

«Бог есть субстанция с бесконечным множеством атрибутов»

«Бог есть субстанция с бесконечным множеством...»

«Бог есть субстанция с бесконечным...»

«Бог есть субстанция...»

«Бог есть...»

«Бог...»

«...»⁴

Вместе с тем, такой текст представляет собой последовательное настойчивое утверждение абсолютного бытия Бога. И это основано на языковых потенциях слова во фразе. В каждой из строк меняется синтаксическая структура предложения – его актуальное членение. Внешне все предложения, кроме первого, представлены как усеченные, но логическое ударение всегда стоит на последнем слове строки и делает его ремой (новым сообщением) высказывания. В результате с каждым шагом последнее слово строки повышает свою значимость, оно становится семантически всё более и более полноценным. Форма логогрифа предполагает, таким образом, вслушивание в каждое слово. При этом меняется и грамматический статус слов: слово *бесконечным* субстантивируется (что явно соотносится с понятием *субстанция*), а семантически пустая связка *есть*

превращается в экзистенциальный глагол. Строка «Бог...» обозначает номинативную самодостаточность слова как утверждение бытия, однако тут же вносится противоречие: многоточие как знак интонационной незавершенности высказывания оставляет простор для других трактовок - вплоть до противоположной. Последняя строка, состоящая из многоточия, заключенного в кавычки, делает именно эту интонационную, а следовательно, и смысловую незавершенность ремой высказывания. Кавычки, оформляющие каждое из высказываний, в финале текста приобретают наибольшую значимость: молчаливое высказывание о неартикулируемости Бога, соотносящееся с основной идеей исихазма о непознаваемости и невыразимости божественного⁵, подается в тексте как цитата, как чужая речь.

Другой логогриф того же автора демонстрирует трансформацию знаменитого мичуринского изречения-идеологемы с полным переосмыслением предиката: претензия на абсолютное могущество человека предстает абсолютной беспомощностью:

Мы не можем ждать милости от природы
 Мы не можем ждать милости
 Мы не можем ждать
 Мы не можем⁶

И в этом случае мы видим, как, последовательно делая каждое из слов центром высказывания, К. Кедров превращает синтаксически зависимый элемент фразы в независимый, семантически самодостаточный. Незамещение синтаксических позиций при глаголах *ждать* и *не можем* приводит к семантическому включению в глагол потенциально любого содержания и, в результате, к новому абсолютивному значению глагола, который в таких случаях снова стремится к сужению, то есть фразеологической обусловленности значения – ср. глаголы *пить*, *сидеть*, *брать* в их безобъектном (абсолютивном) употреблении со значениями – ‘пьянствовать’, ‘находиться в заключении’, ‘быть взяточником’.

Логогрифические стихи часто показывают не только убывание высказывания, но и убывание слова. При этом возникает ситуация, когда обрывки

слова семантизируются, как, например, в следующем стихотворении Александра Кондратова (Сэнди Конрада), озаглавленном «Ликвидация поэзии»:

Поэзия. Поэзия!
 Оэзия Поэзия
 эзия оэзия!
 Эзия, эзия,
 эзия зия!
 Зия, зия,
 и я – зия...

И я, и я,
 я и я,
 я, я
 я
⁷

Обесмысливание слова *поэзия* его усечением *Оэзия* вместе с тем актуализирует полное нередуцированное произнесение звука [о] и функционально сближает его с одическим восклицанием *О!* Этому способствует как написание *Оэзия* с заглавной буквой, так и сама структура текста с патетическим повтором, с восклицательными знаками. Усеченный элемент *зия* может быть воспринят как окказиональное деепричастие от глагола *зиять* – ‘обнаруживать пустоту’. Напомним, что в поэтике есть термин *зияние* (*хиатус*, *гиатус* от лат. *hiatus*), обозначающий сочетание двух гласных, чуждое славянской фонетике и нежелательное в классическом стихосложении. Собственно, именно такое зияние присутствует в самом слове *поэзия*. Далее семантизируются звуки [и], [’а], превращаясь в соединительный союз и местоимение первого лица. Таким образом, слово поэзия превращается в авторское *я*, которое в конце текста тоже исчезает, что обозначено многоточием. Ликвидация поэзии предстает ликвидацией самосознания, утратой личности, и, наконец, самого бытия.

В стихотворении Александра Миронова «Я перестал лгать...» можно видеть редукцию, соотносимую с понятием редуцированного гласного и с утратой редуцированных в истории русского языка:

Я перестал лгать
 гать
 ать
 ть
 ь!

Я стал непроизносим⁸.

Слово все более и более сокращается, пока не остается одна буква – бывший редуцированный «б», – которая в современном языке звука уже не обозначает. Модель утраты гласности в этом тексте – не пустая игра слов, а выражение этики и философии поведения, выражение жизненной позиции индивидуума, противостоящего миру лжи и вынужденного замолкнуть в этом мире. Поэт как воплощение речи отождествляется со знаком, утратившим смысл: *Я стал непроизносим*.

Стихотворение невозможно произнести полностью. Строка, состоящая из мягкого знака, прочитана вслух быть не может, однако именно после ь стоит восклицательный знак (автор предлагает читателю это мягкий знак воскликнуть!). Интенция чтения заставляет сделать некоторое артикуляторное движение в попытке все-таки произнести [ь] (напомним, что в древнерусском языке это был сверхкраткий звук). Эта попытка заранее обречена на неудачу. Читатель, делающий собственное телесное усилие, внутренним жестом как бы повторяет безуспешную попытку поэта сказать вслух и быть услышанным. Таким образом, в тексте запрограммировано физическое сопереживание читателя духовному опыту поэта.

Предшествующая строка *ть* по своему звуковому составу воспроизводит императивное междометие *тс*, призывающее к молчанию.

Угасание речи градуируется не только длиной строк, но и последовательной десемантизацией, и снижением гласности в том терминологическом смысле, который это слово имеет в лингвистике – наличие голоса (тона) в звуке речи. Строка *ать* – бессмысленна как обрывок инфинитива, но этот обрывок омонимичен элементу армейской команды, призывающей к движению (*ать-два!*).

Это последняя из градуированных строк, содержащая гласный звук – дальше гласный исчезает. Но именно этот последний гласный – [а] – самый звучный в системе гласных и формирует междометие *aaa!* – крик боли и отчаяния.

Предыдущая строка *гать* – обрывок глагола *лгать*. В русском языке существует и полнозначное слово *гать* – ‘мостки на болоте или на любом топком, грязном месте’. Можно здесь увидеть метафору, если иметь в виду, что речь идет о попытке установить коммуникацию в мире лжи. Возможна и ассоциация со словом *гадить* – окказиональное собирательное существительное 3-го склонения *гадь* звучало бы именно [гат’]; так же звучит и повелительная форма *гадь*.

Первая строка – *Я перестал лгать* – интересна своей пресуппозицией: глагол *перестать* предполагает затекстовую ситуацию противоположного поведения. Таким образом, оказывается, что несказанное, произнесенное находится не только в конце градуированного фрагмента, но еще и до его начала.

Позиция на стыке слов *перестал лгать* создает условия для появления [л] долгого или слогового плавного. Артикуляционное движение, определяющее и тот и другой вариант произнесения – это задержка языка у зубов, фиксация внимания на этом движении вызывает в памяти поговорку *держать язык за зубами*. Получается, что и в первой строке жест, моделирующий ситуацию вынужденного молчания, воспроизводится читателем.

Возвращаясь к самой последней строке *Я стал непроницаем*, отметим что причастие здесь двусмысленно. Речь идет о поэте, многие годы не печатаемом и не упоминаемом.

Конечно, все это множество потенциальных смыслов, связывающих артикуляцию, звучание, лексику, фразеологию, историю языка, психологию, философию, социологию и даже политику, может быть и не прочитано. Но и в таком случае достаточно вспомнить школьный урок, на котором говорится о непроницаемости мягкого знака, и зрительно воспринять постепенное исчезновение текста, чтобы почувствовать метафору.

Подобных примеров стихов-логогрифов в современной поэзии встречается немало.

Иконичность всех рассмотренных текстов, как и вообще изобразительность языкового знака, сама по себе отражает архетипическое представление о единой сущности предмета и слова. Метафорическое отождествление поэта со словом тоже восходит к мифологии экзистенциального тождества имени с его носителем.

Конечно, обращение тех форм стихосложения, которые принято называть нетрадиционными, авангардными (однако существует очень давняя их традиция) к архаическим пластам сознания не случайно. В основе лежит глубоко оптимистичная идея о молчании как идеальном тексте. Текст, сходя на нет, превращаясь в ничто, вовсе не уничтожается, а приобретает смысл несравнимо больший, чем выраженный словесно.

Примечания

¹ По определению А.П. Квятковского, логогриф представляет собой «стилистический прием построения фразы или стиха путем подбора таких слов, последовательное сочетание которых дает картину постепенного убывания звуков (или букв) первоначального длинного слова» (*Квятковский А.П. Поэтический словарь*. М.: Советская Энциклопедия, 1966. С. 148). «Литературная энциклопедия», размещенная в интернете, определяет логогриф как «вид стихотворной шарады с иносказательным описанием какого-либо слова, которое и составляет содержание *Л.*, подлежащее отгадыванию; например:

Всегда из четырех частей я составляюсь
И кровию людей, как хищный зверь, питаюсь,
Когда ж ты голову отнимешь у меня,
Питаю я тебя, янтарностью маня.
А если ты меня разделишь пополам,
Вторую часть свою я в смех тебе отдам.
Когда же только хвост один ты мой возьмешь,
То в азбуках и даже здесь найдешь.

(*Решение*: Муха, уха, ха, а)». [Автор шарады не указан. – *Л.* 3.]

В статье *логогриф* рассматривается как цельное художественное произведение.

² *Квятковский А. П.* Указ. соч. С. 148.

³ См. глубокую разработку этого вопроса: *Faryno J.* Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 21. Wien, 1988. S. 37 – 62.

⁴ *Кедров К.А.* Виф'лием [На титульном листе: *Верф'лием*: (Новая поэзия)]. М.: Литературно-издательское агентство Руслана Элинина, 1991.

⁵ См.: *Прохоров Г.М.* Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // *Литературные связи древних славян* (Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 23). Л.: Наука, 1968. С. 86 – 108.

⁶ *Кедров К.А.* Указ. соч. С. 96.

⁷ *Кондратов А.М.* Ликвидация поэзии // *Антология новейшей русской поэзии: У Голубой лагуны: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский и Г.Л. Ковалев. Том 1.* Neutonville, Mass., 1980. С. 252.

⁸ *Миронов А.Н.* Метафизические радости. Стихотворения 1964 – 1982 гг. / Сост. В. Эрля. СПб.: Призма–15, 1993. С. 7.

Структура и окончание проповеди в риторической традиции раннего Нового времени (на материале сочинений Андрея Денисова)*

Вторая половина XVII – начало XVIII веков в России - период коренной перестройки литературной системы, связанный с общим процессом перехода от средневековья к Новому времени. Происходит смена типов творчества, отношения к слову и тексту, ломка древнерусской жанровой системы. Наряду с жанрами, впервые воспринятыми под влиянием общего процесса европеизации культуры, обретают новую жизнь некоторые традиционные жанры, в том числе церковная проповедь. Несмотря на то что дух *oratio* пронизывает почти всю древнеславянскую письменность¹, оригинальные тексты, созданные в Древней Руси специально с церковно-учительной целью, немногочисленны², поскольку «не существовало полномочий на такое учительство»³, - функцию проповеди в богослужбной практике выполняли Уставные чтения, составленные из творений святых отцов и учителей церкви.

Со второй половины XVII века картина меняется: проповедническое творчество затронуло представителей разных идейно-культурных и религиозных лагерей – западников и славянофилов, известных деятелей русской православной церкви и старообрядцев крупнейшего Выговского центра. Среди авторов проповедей – Симеон Полоцкий, братья Лихуды, Димитрий Ростовский, Стефан Яворский, Феофан Прокопович. Расцвет этого жанра был связан с южно-русским влиянием на культуру Московской Руси, не случайно почти все перечисленные авторы проповедей являются выходцами из Украины, прошедшими выучку в Киево-Могилянской академии. Параллельно происходило распространение первого общеевропейского культурного стиля – барокко, оказавшего прямое влияние на жанр проповеди⁴.

Древнеславянская проповедь, в основном представленная гомилетикой⁵, имела трехчастную структуру. Восходя к античным образцам ораторского искусства, она включала предисловие, основную часть и заключение. Последнее могло содержать похвалу, обращение к персонажу проповеди или к слушателям, а также обязательную молитву⁶. Композиция сочинений ораторского красноречия, как и других жанров, не была при этом предметом специальной теоретической рефлексии. Отсутствие риторик и поэтик в Древней Руси объясняется

особенностями господствовавшего тогда профетического типа творчества: «теория литературы не могла – по определению – выступать в качестве самостоятельной дисциплины, но должна была совпадать с церковной доктриной»⁷. «Духовный код» словесности заключался в снискании Божественного вдохновения и воспроизведении освященных древней традицией образцов⁸. Принцип «imitatio» лежал и в основе древнерусской жанровой системы, им определялась структура сочинений, исключая индивидуальное творчество.

Начиная со второй половины XVII века субстанциональная теория текста заменяется рационалистической, релятивистской⁹. Это, в частности, выразилось в широком распространении риторик, игравших в литературном процессе не только кодифицирующую, но и моделирующую роль¹⁰. Развитие жанра проповеди также находилось в прямой зависимости от риторических стратегий.

В русле тенденций, свойственных магистральному течению российской словесности, находилось и творчество старообрядцев Выго-Лексинского центра, в начале XVIII века создавших мощную рукописно-книжную традицию, в которой соединились консервативные и новационные черты¹¹. В отличие от основателей раскола, Аввакума, дьякона Федора, инока Елифания, видевших в риторике, философии и прочих науках угрозу чистоте веры и отстаивавших приверженность «древнему благочестию»¹², их преемники, старообрядцы Выга, оказались более восприимчивы веяниям времени. Доказано, что им были известны все сочинения по риторике, распространенные в России на рубеже XVII – XVIII веков¹³. К ним относятся Риторика Софрония Лихуда 1698 года в переводе иеродиакона Козьмы, а также Риторика самого Козьмы 1710 года. Обе они имеют барочный характер и основаны на книге, написанной в 1681 году венецианцем Франциско Скуффи¹⁴. Читали и переписывали старообрядцы Выга и риторические сочинения своих церковных противников - Феофана Прокоповича, Стефана Яворского. Большим авторитетом у одного из первых киновиархов Выга, полемиста и писателя Андрея Денисова (1674 - 1730)¹⁵ пользовался Раймунд Люллий, средневековый философ-«реалист», богослов и поэт, изобретатель оригинального универсального логического метода, обещавшего «ключ» ко всем наукам. Сочинения знаменитого каталонца были известны в России с конца XVII века в рецепции Андрея (Яна) Белобочко, католика, перешедшего в православие, известного вольнодумца и талантливое барочное поэта¹⁶, и только на Выге Андреем Денисовым была создана особая редакция его главного сочинения - «Великой науки». В ней и

других книгах, представляющих корпус русского люллианства (все они были известны на Выге), отчетливо выражены рационалистические тенденции, стремление в словесном дискурсе через логические манипуляции отразить сложные иерархические связи мирового универсума. Для выговских книжников эти сочинения должны были служить прежде всего методологической основой проповеднического творчества.

Выговцам был известен и наиболее ранний трактат по гомилетике знаменитого киевлянина Иоанникия Галятовского «Ключ разумения»¹⁷ (первое издание – 1659 г.), представляющий собой популярное изложение прагматического аспекта проповеднического творчества. Галятовский утверждает традиционную трехчастную модель проповеди, однако сопровождает свое руководство описанием «приемов», практическими советами. А это означало новый этап в исторической жизни жанра, утверждение рационалистической концепции творчества, выражавшейся в теоретическом осмыслении.

Одно из основных требований, предъявляемых к проповеди в риториках раннего Нового времени – смысловое единство всех частей. Оно обеспечивалось «фемой», преемственно связанной с «библейским тематическим ключом»¹⁸. «Кто хочет поучение сотворити, перьвее имат положить от Писания святого Фему, иже есть основание всего поучения, ибо по феме имат поведатися все поучение, в нем ся обретается три части»¹⁹. Все три части (по Галятовскому, это «пропозиция» (в переводе – «начало»), наррация («повесть») и «конклюзия» («конец»)) должны соглашаться и с «фемой», и друг с другом: «яко же от малаго источника исходить велия река, обаче ж вода в реце соглашается с сею водою, яже есть во источнице, сие от малаго предословия велие исходить поучение, и сего ради части <...> в концы да собретаются»²⁰.

Трехчастная структура, включающая, впрочем, детально разработанную, дробную центральную часть (чаще всего по модели «хрии»²¹ - так называемая «1-я форма риторическая»), характерна для большинства проповеднических текстов, вышедших из выговских скрипториев, в частности, для сочинений Андрея Денисова. По словам Е. Барсова, он «слыл в Поморье не только мудрым философом, но и изящным церковным проповедником», «вторым Златоустом»²². Слова и поучения составляют значительную часть его литературного наследия²³. По тематическому признаку Е. Барсов делил их на догматические (Слова о вере, ангелах, антихристе), нравоучительные (о молитве, покаянии, чистоте, целомудрии и др.), панегирические (Похвальное слово Николаю чудотворцу,

Зосиме и Савватию, на Сретение Господне, Рождество Христово) и надгробные (Дамиану, Димитрию и Алексею Нижегородским, Петру)²⁴. (Жанровая структура проповедей Андрея Денисова до сих пор не исследовалась²⁵.)

Каждая из проповедей Андрея Денисова - структурно-семантическое единство, заданное «фемой». Последняя являет собой зачастую фокус мотивов, развертывающихся затем в цепочки лейтмотивов, которые пронизывают повествовательную структуру всего сочинения. Чаще всего, в соответствии с традицией, этот семантический маркер располагается у него в начале, но иногда - в конце предисловия и даже в конце первого фрагмента основной части. «Фема» может зеркально отражаться в последней фразе окончания, замыкая сочинение и формируя кольцевую композицию.

Именно «фема» выводит фактический материал на символический уровень, интерпретирует примеры, факты в универсальных богословских понятиях в соответствии с популярным в то время учением о 4-х смыслах Священного Писания.

Проповеди Андрея Денисова отличаются не только смысловым, но и стилевым единством. Наследуя традиции словесного искусства XIV - XV веков, он, как и его современники – барочные авторы – «плетет» и «растит» словеса, складывая их в изысканные ритмико-синтаксические и семантические узоры²⁶. И плеонастические конструкции, и приемы, облегчающие смысловую структуру в условиях словесной избыточности (разные виды синонимии – гомеоптатоны, полиптотоны) свойственны стилю всего сочинения, в частности, и заключения.

Семантико-стилистическое единство, распространяющееся на заключение, характерно, например, для одного из наиболее распространенных в рукописной традиции произведений Андрея Денисова, «Слова плачевного о злостраданиях и скорбех Церкви Христовы»²⁷. Это оригинальное сочинение, развивающее древний аллегорический сюжет о встрече путника в поле с некоей Женой. Под этим образом в разные эпохи понималась то Мудрость, то Истина, сюжет наполнялся различным публицистическим смыслом. Сединами украшенная, плачущая о детях, предавших ее, «Жена» Андрея Денисова является результатом контаминации нескольких апокалиптических мотивов: это и Церковь-Невеста Христа (2 Кор.11:2, Еф.5:23-25, Откр. 19:7-8, 21:2,9), и «Жена, облеченная в Солнце» (Откр. 12:4-5). Основная часть строится как диалог путника (символическая цель его странствия – Небесный Град) с Женой-Церковью.

Уже в первом предложении предисловия употреблены все ключевые слова, формирующие лейтмотивный комплекс сочинения.

Многий плачь/ обыче и чюждья/ на жалость скланяти,/ и слышание скорбей/ и далних / сердца умягчавати,/ ближнии же/ от жалостных повестей/ многою любовию/ уязвляются/ и жалостно/ к состраданию/ сподвизаются/²⁸.

Всего в тексте слова с корнем «плач» имеют 26 употреблений, «скорбь» - 25, «страд»(ание) - 22, «жалость» - 18, «сердце» - 12.

В заключении присутствуют те же мотивы скорби, плача (автор выдерживает принцип единства темы через лейтмотивность), но они дополняются и вытесняются другими. Появляются оптимистические мотивы света, радости, жизни вечной. Автор утешает плачущую Жену, призывает переменить скорбь на радость.

Востани прочее,/ священнойшая мати,/ от скорби твоя/
и утешися/ о дивней славе твоей,/ утеши / скорбь твою настоящую/
вечною светлостию/ чад твоих,/ плач твой всежалостный/
взятием / сынов твоих/
в предивный свет/ всекраснаго безсмертия/
<...>
Воздвигни,/ благодатная,/ твоя крыла,
матеролюбная кокош!/
Обими /многостраждушцыя /твоя птенцы/
внутрь Священных законов!/
Напитай нас/ от сосцу/ благодатных твоих учении!/
Накормляй/ пищею безсмертною / небесныя сладости!²⁹...

Изменение эмоционального состояния стилистически подчеркивается в заключении сменой типа фигурации: акцент ставится не на именных, как было в предисловии, а на глагольных, в основном императивных формах. Анафорическими призывами, обращенными к Жене-Церкви, автор достигает сильного эмоционального воздействия на слушателей (все проповеди, наряду с рукописной, книжной формой, были рассчитаны на прочтение вслух).

В другом проповедническом сочинении, прославляющем словесное искусство как проявление «любомудрия»³⁰, библейская «фема» аллюзивно распространяется на все основные структурные части. Она же играет роль и ритмико-интонационного камертона:

Сотове медовни,/ слова добра,
Сласть же их / исцеление души» (Прит. 16:24)

Тема мудрых добрых словес, услаждающих душу, реализована через несколько метафорических и ассоциативных рядов и находит свое завершение в заключении. Приведем только его концовку:

Да украсивше/ уста наша / добротою/ словес/
и язык наш/ усладивше/ разумными/ глаголы,
сладостно/ и мирно/ житие/ поживем,
славяще/ в Троице/ славимаго/ Бога/
во вся/ веки./ Аминь³¹.

Подобным образом основная тема сочинения реализуется в заключениях и ряда других текстов Андрея Денисова (например, Слов о девстве, о любомудрии, о вере, «о последних днях и скорбях» и др.³²). В основном это сочинения, построенные в соответствии с так называемой «1-й формой риторической».

Распространение различных риторик, содержащих современные европейские концепции текста, означало множественность моделей, на которые могли ориентироваться авторы, подрывая тем самым средневековый принцип следования известным, освященным традицией образцам. В Риторике Луллианского перечисляется шесть образцов³³: три «риторических» формы (классификация их основана на разном использовании элементов *inventio*, логико-семантического уровня риторического учения), две «философских» - построенные на аристотелевских категориях или на вопросах, производных от категорий³⁴, «богословская» форма, основанная на 9-ти «абсолютных предикатах» (в люллианском учении эти понятия представляли собой силовые творящие начала Бога). Все эти шесть форм использует в своем творчестве Андрей Денисов. Так, аристотелевские вопросы маркируют части, составляющие композицию «Слова о ангелах»³⁵: «Аще суть ангели», «что суть ангели», «от чего суть ангели» и т.д. Так же строится «Слово о покаянии»³⁶. Кроме того, в некоторых сочинениях

сочетаются элементы разных форм. Так, например, «Слово о человеце»³⁷ является собой синтез двух риторических и одной богословской формы.

На фоне активных поисков средств выражения главного содержания проповеди этикетная роль композиционной рамки должна была отойти на второй план. Это находит подтверждение прежде всего в риторических учениях.

Уже отмечалось, что 5 уровней риторики (*inventio* – «обретение», семантическая основа текста, *elocutio* – «витийство», стилистический уровень, тропы и фигуры, *dispositio* – общее композиционное расположение материала, а также память и произношение) находятся в динамическом соотношении, в разные исторические эпохи преимущественное внимание уделялось то одним, то другим компонентам системы. В поэтике барокко звено *dispositio* теряет свою актуальность³⁸. Эта тенденция смещения внимания в сторону инвенции и элокуции отразилась и в теоретическом творчестве выговцев.

На основе известных учений Андрей Денисов и его ученики во второй половине 1720-х годов создают собственную оригинальную Риторику-свод³⁹. Она состоит из двух частей, которые условно можно назвать Риторика-свод I и Риторика-свод II⁴⁰. Структура Риторика-свода I отражает пятиуровневый состав риторического учения, известный еще с античности, но вслед за «обретением» (*inventio*) идет «благоглаголение» («витийство, или украшение», *elocutio*), и только затем – «изложение» (*dispositio*). Этому дано и свое объяснение: «Предложително нам бяше расположение неже витийство, якоже у всех риторов при обретении первой части расположение держит второе место, но сие у новых учеников зело неудобно обретається», - читаем в Риторике-своде. Более важным составителям свода представляется уровень *elocutio*, поскольку без него «всякое расположение слова зело просто и неискусно будет»⁴¹. Еще более отчетливо эта тенденция прослеживается в Риторике-своде II, своеобразном «практическом пособии», наиболее самостоятельном труде выговцев. Она состоит из 4-х частей: 1 – «Места внутренняя», 2 – «Места внешняя», 3 – «Тропосы», 4 – «Начертания». Как видно, разделы 1-й и 2-й представляют собой уровень «изобретение», 3-й и 4-й – «витийство». «Расположение» оказывается за рамками внимания авторов выговской риторики.

То, что первым двум уровням отдается предпочтение, сказалось и на объеме соответствующих частей, и на степени редактирования их выговцами, и на количестве примеров («прикладов»), иллюстрирующих теоретические положения. Эти «приклады» частично были взяты из риторик, послуживших источниками,

частично из собственных сочинений выговцев (в основном это оригинальные тексты Андрея Денисова). Возможно, многие «приклады» специально им составлялись для Риторике-свода.

В 1764 году последователи Андрея Денисова составили своеобразную Антологию его проповедей - сборник, куда было включено 26 сочинений. Этот сборник (содержащий далеко не все, что было написано Денисовым в этом жанре) был задуман как хрестоматийное дополнение к новой учебной, так называемой Поморской риторике (упрощенный вариант Риторике-свода). Большинство включенных в Антологию произведений, как оказалось, либо целиком, либо в качестве отдельных фрагментов представлено в Риторике-своде. Сами эти сочинения представляют собой своеобразную мозаику, целиком составленную из «прикладов» Риторике-свода.

Обращает на себя внимание то, что некоторые из этих сочинений не имеют традиционной композиционной рамки. Начинаются они сразу с «определения имени» или другого «места внутреннего» раздела инвенции, с развития самой темы. Так, например, «Слово о чистоте» начинается с определения («Чистота есть добродетель, в телеси тленном безтелеснаго естества усвоение, Богом содеваемая и сохраняемая красота...»), а «фема» располагается не перед текстом слова, а завершает этот раздел, выполняющий функцию предисловия: «По писанному: “Блажени чистии сердцем, яко тии Бога узрят”» (Мф. 5:8).

Ряд слов не имеет и традиционного окончания. Анализируя проповеди свт. Димитрия Ростовского, В.П. Зубов писал об открытости, принципиальной незамкнутости и незавершенности их формы, связывая этот факт с барочным мироощущением. Содержание, по наблюдениям исследователя, не вмещается в рамки проповеди, которая всего лишь вырезает фрагмент в неопределенно широком содержании: «проповедь становится как бы окном в безграничную реальность»⁴².

Очевидно, не случайно в барочных риториках преимущественное внимание уделялось началу⁴³, предисловию, феме. Так, подробно, в десяти разделах представлены «увещания о начале» в Риторике Люллия-Белобочкокого⁴⁴, окончание же остается практически без комментариев.

В контексте утверждения барочного понимания текста «неоформленные» на первый взгляд тексты Андрея Денисова, вошедшие в Антологию, оказываются вполне законченными сочинениями, построенными в соответствии с риторическими моделями. Проявлением той же тенденции к редукции этикетной

концовки можно, очевидно, считать случаи совмещения концовки с одним из «внутренних» или «внешних» мест инвенции, как это наблюдается, например, в «Слове о зависти». Заключение этой проповеди – так называемое «внутреннее место» «от сопряженных»: «Аще тако сия всепагубная зависть, завистников ненавистны и мерзостны Богу сотворяет и презлобнии завистницы завистно о дружном благополучии сердцем снедающийся зависти ради диаволстии служители учиневаются и в геенне вечное томление себе ходатайствуют, тем же потщимся сея прелукавыя завистныя злобы избегнути, да избывше сего нелюбовнаго нрава, явимся любовни, милосердни, благоуветливи, и сих ради добротворений сотворимся Богу любезни и Царствия Небеснаго наследницы быти да сподобимся»⁴⁵.

Проявлением двух различных подходов к композиционному оформлению проповеди можно объяснить одну любопытную ситуацию, возникшую при изучении творчества выговских писателей, Андрея Денисова и младшего брата Семена. В справочнике В.Г. Дружинина указано два сочинения, посвященных актуальной в эпоху барокко теме скоротечности времени: «О краткости времени» Андрея Денисова и Слово на фему «Яко время прекращено есть прочее. Словеса таковая суть святаго апостола Павла, в первом послании к Коринфим во главе 7-й реченная, стих 29» Семена⁴⁶. Как выяснилось⁴⁷, текст слова Андрея Денисова буквально совпадает с основной частью сочинения, которые приписывается Семену Денисову. При этом «О краткости времени» Андрея Денисова целиком составлено из фрагментов, каждый из которых соответствует тому или иному «примеру» в Риторике-своде, иллюстрирующему «места внешние» («от истории», «от басни», «от притчи», «от эмблемы» и пр.).

Аналогичная ситуация обнаруживается с двумя словами на другую тему, о человеке: упомянутое уже «Слово о человеке» Андрея Денисова тождественно основной части Слова Семена Денисова на фему «Что есть человек, яко возвеличил еси его? Словеса сия суть человека истиннаго и непорочнаго, в главе 7-й написанная»⁴⁸. «Слово о человеке» Андрея Денисова оказалось реализацией максимально полной, «изобилующей» риторической формы: в нем представлены все «внутренние» места и ряд «внешних» мест. Ориентирами для Андрея Денисова послужили две барочные риторики, использованные в Риторике-своде – Софрония и Козьмы. Можно предположить, что в ходе работы над Риторикой-сводом Андреем было написано «нестандартное» барочное сочинение (то же можно сказать и о слове о времени), которое затем было обработано Семеном

Денисовым, добавившим фему, предисловие, окончание. Недооформленный на первый взгляд набор «прикладов» превратился в полноценное, с точки зрения более традиционного взгляда, проповедническое слово.

Отметим еще один факт, имеющий, на наш взгляд, значение для понимания функции финала ораторского дискурса в творчестве Андрея Денисова. Отказываясь в ряде сочинений от этикетных концовок, он замыкает финальную часть (как и большинство других композиционных блоков) цитатой из Священного Писания. Так, слово «О краткости времени» завершается пунктом «от Божественных Писаний»: «Что же и праведныи и святыи муж и Божий брат глаголет: “Кая бо жизнь ваша? Пара бо есть, яже в мале является, потом же исчезает”»⁴⁹. Тожде утверждает и всекрасныи учитель языков, крилатый небесоходец⁵⁰, не токмо скоропреходящее време, но и неизвестное отшества, и не токмо неизвестное, но и весма неизбежное, явственно представляя глаголет: “А о летех и о временах, братие, не тебе есть вам писати, сами бо весте, яко день Господень, яко же тать в нощи, тако грядет, егда бо рекут мир и утвержение, тогда внезапно нападет на них всегубителство, яко же и болезнь во чреве имущей, и не имут избежати”»⁵¹. По-разному, в соответствии с теми или иными риторическими стратегиями, интерпретируя нравственно-религиозные и философские понятия, составляющие предмет его проповедей, Андрей Денисов компенсирует постепенно утверждавшуюся в его творчестве релятивистскую концепцию текста непререкаемым авторитетом Библии. Последнее слово остается не за автором проповеди, а за высоким источником «богодухновенных» изречений.

Тенденции к изменению традиционного отношения к жанру, проявившиеся в творчестве старообрядческого писателя, не означали окончательного утверждения амбивалентной, барочной по сути, концепции текста. Российский вариант европейского культурного стиля, широко распространенного в литературе переходного периода, и в его магистральных, и в периферийных проявлениях демонстрирует умеренность, совмещение традиционализма и новаторства, что проявлялось на всех уровнях организации текста.

Примечания

* Статья написана при финансовой поддержке гранта РГНФ (проект № 08-01-00274а)

¹ Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa*: Литература и язык. М.: Знак, 2003. С. 492 - 503.

² Среди оригинальных текстов, созданных в Древней Руси, но отразивших сильное влияние византийской, а через нее - эллинистической риторической культуры, наиболее известны «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, Слова Климента Смолятича, Кирилла Туровского, Серапиона Владимирского.

³ *Никольский Н.К.* Исторические особенности в постановке церковно-учительного дела в Московской Руси (XV - XVII вв.) и их значение для современной гомилетики. СПб., 1901. С. 5.

⁴ Изучение проповеди рубежа XVII - XVIII вв., начатое в досоветскую эпоху (*Самарин Ю.Ф.* Стефан Яворский и Феофан Прокопович // Сочинения. Т. 5. М., 1880. С. 333 - 450; *Барсов Н.И.* Учение о существе или природе христианской литургийной проповеди. СПб., 1885; *Попов В.* Симеон Полоцкий как проповедник. М., 1886), вновь вызывает интерес исследователей (см., например: *Корзо М.А.* Образ человека в проповеди XVII в. М., 1999; *Киселева М.* «Ключ живота и смерти»: антропология русского барокко в православной проповеди XVII в. // *Человек в культуре русского барокко. Сборник статей по материалам международной конференции.* ИФ РАН. Москва, Историко-архитектурный музей «Новый Иерусалим». 28-30 сентября 2006 г. М.: ИФ РАН, 2007. С. 249 - 265). Образцом анализа проповеднических текстов, созданных в разное время, следует признать работу В.П. Зубова, написанную в 1920 -30-е гг.: *Зубов В.П.* Русские проповедники: Очерки по истории русской проповеди. М.: Эдиториал УРСС, 2001.

⁵ По лаконичному и емкому определению В.П. Зубова, гомилетика – «приложение богословия к словесности» (*Зубов В.П.* Русские проповедники. С. 11).

⁶ *Еремин И.П.* Ораторское искусство Кирилла Туровского // ТОДРЛ. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1962. Т. 18. С. 57.

⁷ *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык. С. 31. Редкими исключениями являлись переводные сочинения, отразившие ранневизантийскую эстетическую культуру: «О образех» Георгия Хировоска и «Слово калугера о чтении книг», включенные в Изборники 1073 и 1076 гг. Затем переводные трактаты по риторике и поэтике появляются в эпоху «филологического» возрождения в начале XVI в. См.: *Калугин В.В.* Теории текста в русской литературе XVI в. // ТОДРЛ. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1996. Т. 50. С. 611 - 616.

⁸ *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык. С. 134.

⁹ *Матхаузерова С.* Две теории текста в русской литературе XVII в. // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1976. Т. 31. С. 271 - 284.

¹⁰ *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятия поэтического. СПб.: Академический проект, 2001.

¹¹ *Дружинин В.Г.* Словесные науки в Выговской поморской пустыни. СПб., 1911; *Понырко Н.В.* Выговская литературная школа в первой половине XVIII ст.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1979; *Юхименко Е.М.* Выговская старообрядческая пустынь. Духовная жизнь и литература. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. I – II.

¹² *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973. С. 190 – 193; *Успенский Б.А.* Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI – XVII вв.) // *Успенский Б.А.* Избранные труды. Т. II. Язык и культура. Изд-е 2-е, исправленное и переработанное. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 5 – 28.

¹³ *Понырко Н.В.* Учебники риторики на Выгу // ТОДРЛ. Л.: Наука, 1981. Т. 36. С. 154 – 162.

¹⁴ *Лопарев Хр.* «Риторика» Космы Грека 1710 года и «примеры» из нея по русской истории // ИОРЯС. СПб., 1907. Т. 12, кн. 4. С. 146 – 198.

¹⁵ *Понырко Н.В.* Андрей Денисов Вторушин // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1992. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 1. С. 78 – 81.

¹⁶ *Горфункель Белобоцкий Ян* // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1992. Вып. 3 (XVII в.) Ч. 1. С. 128 – 131.

¹⁷ В выговском сборнике начала XVIII в. из собрания Института истории СО РАН (№ 97/70) содержится перевод на русский язык с украинской «мовы» трактата по составлению проповедей «Наука, албо способ зложения казаня» из «Ключа разумения» Иоанникия Галятовского.

¹⁸ *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык. С. 431 - 473.

¹⁹ Собрание Института истории СО РАН, № 97/70. Л.212 об.

²⁰ Там же. Л. 214.

²¹ «Хрия» подразумевала 8 частей слова: начало, предложение, вины, прилоги, противности, подобия, свидетельства, окончание.

²² *Барсов Е.* Андрей Денисов Вторушин как выгорецкий проповедник. (Материалы для истории раскола) // Труды Киевской Духовной академии. Киев, 1867. Т. 1 (январь-март). С. 243.

²³ *Дружинин В.Г.* Писания русских старообрядцев: Перечень списков, составленный по печатным описаниям рукописей. СПб., 1912. Проповеднические сочинения в основном входят в раздел «Слова и поучения», № 102 – 183.

²⁴ Барсов Е. Андрей Денисов Вторушин как выгорецкий проповедник. (Материалы для истории раскола) // Труды Киевской Духовной академии. Киев, 1867. Т. 1. С. 250 - 251. Андрей Денисов – один из авторов слов на церковные праздники, вошедших в выговские Торжественники (Юхименко Е.М. Выговская старообрядческая пустынь. Т. I. С. 116 – 132).

²⁵ См. постановку проблемы: Журавель О.Д. Выговские риторика и проблема жанровой типологии старообрядческой проповеди // Общественное сознание и литература России: источники и исследования. Новосибирск, в печати.

²⁶ Е.В. Маркасова считает, что в барокко господствовал принцип не «плетения», а «ращения» словес, основанный не на глагольной, как в средневековье, а на именной фигурации (Маркасова Е.В. Представления о фигурах речи в русских риториках XVII - начала XVIII веков. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2002. С. 119.). Вопрос о преобладании того или другого стиля у Андрея Денисова еще требует отдельного изучения.

²⁷ См. публикацию: Журавель О.Д. К истории образа церкви в старообрядческой литературе: «Слово плачевно о злостраданиях и скорбех церкви Христовы» Андрея Денисова // Общественное сознание населения России по отечественным нарративным источникам XVI - XX вв. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. С. 199 – 218.

²⁸ Там же. С. 210. В этой и следующей цитате из «Слова плачевна» мной выделены особенности ритмико-интонационной организации произведения: конечные и внутренние рифмы, интонационные сегменты.

²⁹ Там же. С. 216.

³⁰ Дружинин В.Г. Писания русских старообрядцев. № 121.

³¹ Цитирую по рукописи: ГИМ, собр. Хлудова, № 268. Л. 191.

³² Дружинин В.Г. Писания русских старообрядцев. № 110, 80, 104, 131.

³³ РНБ, собр. Погодина, № 1659. Л. 261 - 308.

³⁴ С. Матхаузерова писала о том, что утверждение новой концепции текста в XVII в. сопровождалось сменой неоплатонической модели мировосприятия (мир как соположение неподвижных сущностей-эйдосов) аристотелевской картиной (мир подвижных отношений): Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII в. С. 282. Перечень «категорий» Аристотеля и основанных на них «вопросов» содержится и в книгах Люллия-Белобочкокого, и в Риторике Софрония, и в Выговских оригинальных риториках.

³⁵ Дружинин В.Г. Писания русских старообрядцев. № 140; Там же. № 102.

³⁶ Там же. № 102.

³⁷ Там же. № 118.

³⁸ Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 166.

³⁹ Поньрко Н.В. Учебники Риторика на Выгу.

⁴⁰ Подробнее см.: Журавель О.Д. Выговские риторика и проблема жанровой типологии старообрядческой проповеди.

⁴¹ БАН, Собрание Дружинина, № 122. Л. 125.

⁴² Зубов В.П. Русские проповедники. С. 35.

⁴³ Маркасова Е.В. Представления о фигурах речи в русских риториках XVII - начала XVIII веков. С. 135 - 137.

⁴⁴ РНБ. Собр. Погодина. № 1659. Л. 262об. - 269.

⁴⁵ Дружинин В.Г. Писания русских старообрядцев. № 122. Цитирую по списку: БАН, собр. Дружинина, № 122. Л. 505 - 505 об.

⁴⁶ Дружинин В.Г. Писания старообрядцев. № 61.

⁴⁷ Журавель О.Д. Выговские риторика и проблема жанровой типологии старообрядческой проповеди.

⁴⁸ Дружинин В.Г. Писания старообрядцев. № 60.

⁴⁹ Иак. 4:14.

⁵⁰ Так по-барочному назван в сочинении апостол Павел.

⁵¹ 1 Фессалоник. 5:1-2.

О сильной позиции конца текста в русской публицистике XVI века*

Связь литературы с действительностью XVI века, полной идейных конфликтов и политических споров, наиболее выразительно проявилась в публицистике. Доступность и широковежательность авторского высказывания, адекватность его восприятия читателями и слушателями, высокие требования к слову и организации речи, смыслу и форме словесной коммуникации – особая забота средневековых писателей. Среди них религиозные деятели (митрополит Даниил, богослов Максим Грек, игумен Спасо-Елеазарова монастыря Филофей) и государственные лица (дипломат Федор Иванович Карпов, руководитель восточной политики России, образованный человек, ссылавшийся на Аристотеля и Гомера, цитировавший Овидия, чего в то время не делал никто; Иван Пересветов, предложивший Ивану Грозному ряд реформ, и др.). Отталкиваясь от византийской традиции культуры учительного слова, писатели в своих посланиях, поучениях, сказаниях демонстрируют продуктивное освоение предшествующей практики составления общественно-политической речи и собственные находки выражения мысли и чувства.

Анализ способов организации авторизованной¹ речи в публицистике (канонической по своему типу, где роль традиции была ведущей) сегодня необходим потому, что «изучение древнерусской литературы должно в большей степени сосредоточиться на литературных приемах и выработке *формальных структур*, нежели на тематике произведений»². Русские книжники находились в предустановленной нормативной системе, стоящей над автором. Соблюдение «этикета миропорядка, этикета поведения и этикета словесного»³ – закон для писателя и читателя средневековья. Читатель средневековья – подготовленный читатель, он не заглядывает в конец, он его знает, он только ждет завершения высказывания. Если не дождется, то выскажется по этому поводу. Если не дописана в конце цитата, писец ее допишет. Если нарушена норма, он ее попытается восстановить. Известен эпизод из переписки Максима Грека и Федора Карпова. Афонский монах в довольно резкой форме высказался о неосведомленности Федора в основных богословских вопросах, и в конце письма не пожелал здоровья своему адресату. Федор Карпов спокойно ответил на обвинения Максима, разъяснил ситуацию и заслуженно упрекнул философа в конце письма: «будь здрав для спасения, хотя ты нам здоровья и не пожелал в своем письме». Максим Грек, сменив гнев на милость, в ответном послании хвалит Федора за смелость письма, извиняется: «Прости же меня по-дружески»,

просит обращаться к нему в будущем и заканчивает: «Будь здоров ради Господа и нас вспоминай без горечи и без сомнения всякого». Такая концовка оставляет письмо открытым для продолжения диалога. После клаузулы афонец снова напоминает своему адресату основную мысль своего послания – об истинности Пресвятой Троицы. Примечателен постскриптум: «А философом Бога ради не называй меня. Я инок, больше всех невежа»⁴. Концовка филофронетического мотива в послании выполняет коммуникативную функцию, создает ситуацию продолжения письменного диалога. Эта традиция, пришедшая из Византии⁵, найдет свое продолжение в русской эпистолографии XVIII – XIX веков: «Сама перманентность, заложенная в природе дружеской корреспонденции, исключала использование в отдельно взятом письме слишком уж акцентированной концовки. Вопросы, просьбы, постскриптумы, заполняющие последнюю страницу, оставляют письмо открытым для дальнейшего продолжения»⁶.

Послание Федора Ивановича Карпова, дипломата, общественного деятеля, человека прогрессивных взглядов и пытливого ума, с просьбой к Максиму Греку разъяснить некоторые непонятные ему места из Третьей книги Ездры основано на его беспокойстве и духовных исканиях: «Я ныне изнемогаю умом, впал во глубину сомнения...». Сформулировав свои вопросы, Федор Карпов завершает письмо традиционным мотивом благодарения:

За сим, честный отче, приношу честности твоей благодарность бесконечную за заботу твою; все время ты меня со святыми писаниями посещаешь и печаль мою утоляешь. На сей раз этого достаточно. Будь здоров ради Христа и Федора, друга своего, как и до сих пор, люби. И когда-нибудь, в подходящее время, об этих вопросах моих мне напиши⁷.

В жанровом стиле послания этикетные концовки являлись элементами внутренней синтагматической структуры, о необходимости изучения которой писал Ю.М. Лотман⁸.

Различая концовку и сильную позицию конца текста, этикетные формулы: клаузулы в посланиях, молитвенные топосы в поучениях и т. д. – рассматриваем как концовки. Они выполняют роль внешней рамки текста и связаны с ритуализованным искусством (например, воображаемой беседой). Сильная позиция конца текста приходится на завершение высказывания, она усиливает акцент авторского слова, часто служит заключительным аккордом основного мотива.

В фольклоре традиционные зачины и концовки, по мнению Успенского, – естественные рамки литературного произведения. Исследователь приводит как пример заключительные фразы волшебной сказки: «И я там был, мед-пиво пил...» – «как «к о н е ц сказки, заключающийся в переходе от внутренней к внешней точке зрения (от жизни

сказки к повседней жизни»)⁹. Но эта формула – не конец текста сказки, это знак окончания обрядового действия, а именно исполнения сказки, самого ритуала, выполненного сказочником. Концом (обязательно счастливым) волшебной сказки будет возвращение героя и свадьба. Древнерусские этикетные концовки, характерные для определенных жанров, – явление такого же порядка: они скорее сигнализируют об окончании церемонии (выступления), нежели о финале авторского высказывания.

Заключение в публицистическом тексте, которое по тону могло быть полемическим, дружеским или поучительным, его оформление пользовалось повышенным вниманием писателя. Конец в отличие от начала дает автору некоторую свободу для маневра завершения речи. Общественно-политический средневековый текст, бытовавший в открытой рукописной традиции (когда книжники, помимо воли автора, могли внести в него свои изменения), в отличие от художественного, не связан сюжетом, нередко подчинявшим себе писателя. Он допускал вариации в организации изложения, определенные только логикой автора, то есть автор-публицист более свободен в создании текста, нежели писатель-прозаик. Признано, что публицистика строится на принципиальной обратимости «я»-автора и «ты»-читателя, между ними не возникает посредника. А установление контакта происходит, как правило, в начальной и/или в заключительной части текста.

Изучение топики и устойчивых оборотов, которыми изобилуют концовки древнерусских сочинений, – актуальная тема исследований¹⁰. Если выбор концовки больше зависит от жанра, а жанр древнерусского сочинения – от его внелитературной функции¹¹, то сильная позиция конца текста напрямую связана с предметом повествования. Сильная позиция конца имманентна композиционной семантике и синтагматике текста, она играет акцентную роль в структуре авторского высказывания, потому что автор, как правило, использует ее для закрепления мысли, организации восприятия, суггестии. Средневековые публицистические сочинения, конечно, не всегда имеют сильную позицию конца текста. Но там, где она есть, можно видеть разнообразные функции, ими выполняемые.

Сочинения инкорпорированной структуры, составленные из нескольких нарративных источников, как, правило, не имеют объединяющей концовки. Так, сюжеты «Слова, подвигающего к покаянию», повествующие о мученической смерти христианских подвижников и находящиеся между собой в сочинительной связи, представляют собой пересказы Максимом Греком эпизодов из истории гибели Иоанна Тревеликого, блаженной Фомаиды, Потамии и некоего неизвестного мученика, оформленных в виде новелл (каждый имеет киноарный заголовок). Писатель использует их в качестве повода

для составления «похвальных епи» героям, как он сам определяет жанр своего высказывания. Мартирологические мотивы иллюстрируют идею, высказанную автором во вступлении, представляющем собой самостоятельный почти поэтический текст в дантовском стиле¹² (Максим Грек известен как греческий поэт, не исключено, что этот монолог был русским переводом его греческих стихов¹³):

Огнь, и изнурящий червь, и непрестанный плач, и тма, и мрак, и страшный скрежет зубов ждет нас,
Душа, живущих беззаконно, сошедших в преисподнюю и в пропасти мрачных земель...

Так открывается цикл, но он не закрыт, так как не имеет оформленного конца, тем самым оставлена возможность присоединения новых и новых сюжетов, а «сильная отмеченность одной из категорий (начала – конца) отнюдь не обязательно подразумевает аналогичную структурную позицию другой, так как далеко не во всех системах они образуют парную оппозицию»¹⁴.

Характерными финалами поучений являются назидательный монолог автора, воображаемый диалог автора и читателя или риторический пассаж, повышающий эмоциональное напряжение к концу текста, заканчивающий речь на высокой эмоциональной ноте.

«Слово на звездочетцев» по своему тону не полемично, в отличие от других сочинений Максима Грека, обличающих «прелесть» астрологов-звездочетцев¹⁵. Богослов не дискутирует, а утверждает свое мнение, приводя самые разные факты и аргументы. В этом «Слове» нет вступления, где обычно публицист излагает мотивацию своего высказывания. И заключение не отличается особенной выраженностью:

Из богодухновенных слов отцов Церкви мы знаем, что за множество ранее совершенных нами прегрешений и за непринятие воли Сотворителя напускаются на нас скорби и лютые беды. Перестанем гневить Вышняго преслушанием и преступлением божественных Его заповедей. Да возлюбим же всякую правду, и прямоту нравов, и щедрость к нищим. Будем всегда наши сердца обращать к небу, откуда же и Спасителя ждем, Господа нашего Иисуса Христа, Ему же слава и держава во веки веков (л. 132¹⁶).

Такое наставление – общее место учительной речи. Находясь, как правило, в позиции конца текста, оно тематически и стилистически, содержательно и формально узнаваемо. Это помогает автору закрепить свою речь (аналогично закрепкам заговорных формул). Формула отсылки к апостольским и пророческим словам и пожелания прилежать им, следовать им – традиционна. Она в принципе имеет переходный характер, и ее можно присоединить ко многим сочинениям. Молитвенная концовка завершает обряд

говорения. Обращения к Богу-Отцу, Христу и Святому Духу или Богородице, искусно вплетенные в заключительный пассаж авторской речи (авторов-священников), были последними словами в поучениях и посланиях. Молитва в конце текста гасит эмоции, которыми окрашено ораторское слово, она помогает снять напряжение, создает эффект тишины и покоя после эмоционального высказывания. Это безусловный сигнал окончания речи. Искусство встраивания, вплетения этих формул в повествование удивляет: какие бы виражи не выполнил автор, он должен «приземлиться» в заданной точке, такой точкой будет молитвенная формула. Приведу единичные примеры из разнообразного множества.

Похвалу тверскому епископу Акакию, написанную по поводу восстановления храмов, пострадавших от пожара 1537 года, Максим Грек заканчивает благодарственной молитвой Богу:

И нас преподобными его (Акакия. – *Л. Ж.*) молитвами сподобишь во всей жизни благоугождать пред Тобою со всяким смиренумудрием и праведными делами, и истиною, и чистотою всякою поющих и славословящих Отца безначалнаго, Сына собезначална и Духа соприисносущна ныне и присно и во веки веков (л. 54).

«Словцо к желающим оставить своих жен и уйти в иноческое житие», основная тема которого сформулирована в названии, логически завершается молитвенной концовкой:

Тогда воистину праведно наречется и «женитва честна и ложе нескверно», кто сам себе устанавливает меру и совокупления, и воздержания, кто соблюдает себя чистым перед совокупившим их единым премудрым Содетелем и преблагим Богом и Владыкой всех, Иисусом Христом, Ему же слава и честь со Отцом Его и Святым Духом во веки веков (л. 51).

В качестве элемента, активизирующего повествование, в конце (и в начале тоже) текста публицисты прибегали к делиберативному вопросу, имитирующему диалог. Так, в завершении двенадцатого Слова митрополита Даниила вдруг в монологическую речь встраивается воображаемый разговор мирянина и инока:

Ты же говоришь: дом имею, и жену, и детей, и многие печали житейские, как это могу сохранить я, человек-мирянин? – Такой совет даю желающим спастись...¹⁷

Воспользовавшись сменой типа и темпа речи, организовав обстановку душевной беседы, Даниил тем самым привлекает внимание к заключению своего поучения, которое подает как «совет духовный».

На переходе разных эмоциональных тонов часто строится окончание публицистического текста. Типичным примером может послужить еще одно поучение Даниила. Его «Наказание второе», посвященное «малым согрешениям», заканчивается периодом, построенным на серии вопросов:

Почему занимаемся суетой и мимотекущими забавами в этой жизни? Сколько лукавства и неправды? Почему съедаем друг друга? С какой пользой предали себя сатане, насилию и грабю брата своего? Не задумываешься ли ты, что без прощения мучимым будешь им? Думаешь, что жизнь твоя вечна?..

Ответ дан в спокойном, философском тоне:

...торг есть такое житие, потому что всякий человек как гость в этом мире пребывает... пришельцы мы... (Пс 118)¹⁸.

Цитата и молитва составляют финал эмоциональной речи. Митрополит Даниил посвящал свои проповеди практически одной теме – нравственной. Церковь выступала против мирских увеселений, изобличала их как явление языческое. Их критика имела давнюю традицию, восходящую к Иоанну Златоусту и Ефрему Сирию. Сочинения Даниила ее продолжают и подражают опыту учителей, они довольно традиционны по форме и содержанию, поэтому пользовались большой популярностью.

Сказания (самый неопределенный жанр древнерусской литературы) построены чаще всего на паратаксических связях, когда единицы высказывания (один тезис, одно смысловое ядро) равны по своей смысловой значимости и стилистической выразительности и сочетаются друг с другом по логике, предложенной автором. Конец такого текста представляет собой простую остановку речи. Например, последняя фраза «Сказания о князьях Владимирских» удивительно проста и кратка: «Вот что известно о них»¹⁹. В основе этого яркого памятника публицистики лежат легенды о происхождении великих русских князей от римского императора Августа, о приобретении царских регалий Владимиром Мономахом. Эти сведения послужили вескими, подчас решающими аргументами в политической борьбе первой половины XVI века. Лапидарная концовка оправдывает компилятивный характер сочинения и подводит черту под высказанным.

Заключительную часть текста публицисты иногда использовали для высказывания от первого лица. Эти ценные для истории древнерусской литературы, имперсональной по своей природе, материалы позволяют выявить способы выражения авторского «я». Так, в небольшом «Сказании о том, что находится под церковным крестом» Максим Грек ищет объяснение знаку, помещенному под крестом на церквях и напоминающему очертания молодого месяца. Он предложил две версии и завершил свое сочинение-миниатюру словами: «Это постиг худой мой ум. А способный на большее пусть просветит нас» (л. 181 об.), которые приглашают к диалогу. Другое сочинение того же автора – «Сказание о священном образе Спаса Христа», представляющее собой рассуждение о неправомерности названия иконы Христа «Уныние», заканчивается ценными указаниями на источник повествования и анонимного адресата:

Этот рассказ я принял от итальянских мужей, у них я пожил довольно много времени, когда был юным и держался мирской жизни. Что я слышал, то и поведал твоему святительству.

Такой текст находится в постпозиции к основному повествованию, которое не имеет традиционного вступления и заключения, и функционально служит послесловием. Его нельзя отождествить с постскриптумом, потому что далее следует молитвенная концовка, форма которой одна из редких в письменной практике афонского монаха: «Да сподобит меня Господь искренне каяться Его святыми молитвами о многих моих прегрешениях» (л. 159). Но то, что он заместил отсутствующее заключение и потому находится в сильной позиции, несомненно.

Основным содержанием «Сказания о соблюдении исповедания православной веры», адресованного «другу возлюбленному», стало обсуждение ошибок, допущенных в переводе Никео-Цареградского Символа веры. Максим Грек завершает его признанием:

Подобно тем святым, и я, грешный богомолец ваш, молю вас Иисусом Христом, прекратите такое новоявленное мудрование, потому что ссору и соблазн только создаете православным, а не пользу. Я, послушав царя и пророка, глаголющего: «буду говорить об откровениях Твоих пред царями и не постыжусь»²⁰, – сказал вам всю истину апостольскую и отцепредаданную. И если послушаете это мое краткое воспоминание и перестанете смущать людей божиих, то возблагодарю Бога, давшего мне, грешному, такую силу словесную! Если же не послушаете, то хотя бы соблюдайте слова Господа: «Горе тому человеку, через которого соблазн приходит»²¹ и прочее. Мир Христов с вами! (л. 246).

Выступая от первого лица, писатель берет полную ответственность на себя за сказанное слово, что для средневековья было началом новой эстетики.

Обсуждая в безличной форме нравственные проблемы в третьем Слове, Даниил только в конце переходит на речь от первого лица:

Так я говорю, никого не осуждая, ни укоряя, но преодолеваю свою лень и напоминаю себе и другим об исполнении заповедей Господних. Пусть все к добрым подвигам устремятся и закончат блаженный путь, тогда получим всякие блага, яко «око не виде, и ухо не слыша, и на сердце не взыде, что Бог приготовил любящим Его»²², Ему же слава во веки веков²³.

Светский писатель Федор Карпов позволил себе большую свободу в самовыражении в самом знаменитом и лучшем сочинении – Послании митрополиту Даниилу. Он подробно изложил свои мысли о политическом устройстве: государства должны основываться на началах «правды» и «закона», то есть справедливого управления и соблюдения норм человеческого общежития. Завершение пространной эпистолии-трактата автор организовал пошагово, ступенчато. Сначала он обращается к адресату, как бы оправдываясь за окончание своего слова:

Прочтя это и хорошо уразумев, ты увидишь, что я достаточно полно тебе ответил. Я бы и больше написал..., если бы было хорошее и плодородное лето, когда песни птиц улаждают писца за письмом. Сейчас же враги жизни – мороз, холодный снег и дым – разум смущают, пальцы сводят, глаза слезиться заставляют, чернила замерзать, бумагу сажей засыпают... И хотя я здесь могу должным образом закончить это послание, но поскольку ты муж желаний и усердно все постигаешь, боюсь, что мой ответ на вопрос твой сккупым назовешь.

Осознавая свое право «здесь... должным образом закончить... послание», Карпов предлагает продолжение речи, боясь вызвать недовольство Даниила: «Я знаю, что я сделаю: это закончив, нечто новое тебе напишу». Это «нечто» открывает уже другую тему, волновавшую интеллигентного человека – «весь мир во зле лежит»²⁴. Слова евангелиста Иоанна стали концептом законченного высказывания публициста, встроенного в Послание. В конце он снова обращается к самому себе: «Пора уже, чтобы отдохнуло перо, дела злых описывая в этой несчастной жизни, о которых ты меня загадочно просил сообщить». Завершает послание довольно пространством пожеланием «Да устроит... Бог все твои дела...»²⁵, которое по своей функции похоже на похвалу адресату, построенную по правилам изоколической традиции. Оно и занимает сильную позицию конца текста. Это своеобразное обращение к адресату должно служить упрочению дружеских отношений, которые и не позволили автору остановить себя, потому что у читателя может сложиться ощущение нецелостности письма, зависящей уже

не столько от композиционных принципов (Карпов их и нарушает), сколько от содержания.

Старец Филофей, игумен Псковского Елеазарова монастыря, известен хронографическими трудами и несколькими посланиями, идеологически обосновывавшими самодержавную власть великого Московского князя, в своем знаменитом «Послании о неблагоприятных днях и часах», направленном дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину, заключительную часть выделяет в качестве дополнения к полемическому трактату против предсказательной астрологии²⁶:

Итак, о всем том прекратив речи, скажем малым словом о нынешнем преславном царствовании пресветлейшего и высокопрестольнейшего государя нашего...

Предметом такого «малого слова» стала своеобразная похвала великому князю Василию Ивановичу, в которую встроена идея, ставшая исторической концепцией – «Третий Рим»:

...все христианские царства пришли к концу и сошлись в едином царстве нашего государя, согласно пророческим книгам, это и есть Ромейское царство²⁷: ибо два Рима пали, третий стоит, а четвертому не бывать²⁸.

Закрепляя высказанную мысль, Филофей приводит ряд библейских цитат, послуживших ему «тематическим ключом», закрывающим авторскую речь²⁹. Поставив их в маркированную позицию, он задает семантику композиции своего слова:

...обратимся во спасении к Господу... чтобы сподобил нас услышать сладкий, блаженный и вожделенный Его глас: «приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира» (Мф 25:34).

Заключительный фрагмент – похвала-поучение – автономный текст, он включен в полемическое послание-трактат (такие двойные жанровые характеристики отражают имманентные признаки средневекового сочинения, а не колебания исследователя в определении формы произведения). Он как бы специально дописан автором для преподнесения новой историософской концепции. На вставной характер похвалы князю указывает пространная клаузула, обращенная к адресату послания (Мисюрю-Мунехину): «Живи же, спасаясь и здравствуя, во Христе»³⁰, она сигнализирует о завершении текста

послания и функционально служит его внешней рамкой. Свою идею Филофей повторил в «Послании великому князю Василию об исправлении крестного знамения и о содомском блуде», поместив ее опять в заключительную часть текста. Автор заканчивает мольбой внять ему, грешному, недостойному, невежде:

И ныне молю тебя и вновь умоляю: все, что выше я написал, прими Бога ради, ибо все христианские царства сошлись в твоём царстве... Это же тебе написал, любя, и призывая, и моля благодатью Божьей, что переменишь скупость на щедрость, немилосердие на милость <...> и как выше тебе написал, так и теперь говорю: храни и внимай, благочестивый царь, тому, что все христианские царства сошлись в одно твоё, что два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не бывать.

Далее он укрепляет силу своих слов цитатами библейскими и отцов церкви. Мольба и наставление, совет и поучение окрашивают заключительный аккорд трактата. А концовка:

Пусть же Бог миром, любовью, многолетием и здоровьем, молитвами Пречистой Богородицы и святых чудотворцев и всех святых преисполнит твоё державное царствование!³¹

служит духовному примирению.

В полемическом сочинении бесспорно сильную позицию конца полемического текста занимает итоговое высказывание. Автор уверен, что читатель обязательно обратится к концу текста, поэтому повторит основной тезис, вынесет в конец ключевое положение своей письменной речи.

Интересно сопоставить два сочинения Максима Грека, обращенные к одному лицу – Николаю Булеву, публицисту, переводчику, врачу великого князя³², – «Послание Николаю Немчину» и «Слово против Николая Немчина, латынина». В первом, писатель, видимо, смоделировал ситуацию диалога с популярным католическим публицистом (начинает с признания: «Недавно ты просил меня помнить тебя всегда, молитвы о тебе Спасу Христу посылать»), для того, чтобы открыто высказаться об его идеях. Послание выдержано в полемической тональности с акцентом на императивную модальность. По смыслу довольно странно звучат предложение Максима Грека Николаю, заключающее послание, поддерживать православие: «Держи и ты непреложно исповедание православия» – и признание: «Мы не только молитвы о тебе прольем перед Господом, но если начнешь учить нас душеполезно и богоугодно, тогда уши свои усердно тебе откроем и услышим тебя, как учителя и проповедника истины. Будь здоров»³³. Может быть, такое

почти дружеское настроение было у Максима Грека в самом начале его знакомства с трудами Николая? Второе «Слово» написано совсем в другом тоне. Максим Грек подробно излагает свои доводы, опровергающие возможность соединения Церквей, римской католической и русской православной. С этой идеей выступил в 20-е годы XVI века Николай Булев. Заканчивает греческий богослов свой трактат, окрашивая ведущую тему оттенками назидательности. Основная тональность заключительной части сохраняет полемический пафос «Слова», автор настойчиво и твердо повторяет в новой редакции главную мысль, закрепляя ее библейской цитатой:

Благоизвольте и вы возвратиться в правое исповедание веры и соединение богоугодное, от которого вы отпали, потому что были побеждены лукавым духом славолюбия и самоугодия. Если же не хотите принимать братский наш, по любви духовной приносимый, спасительный совет, то мы не допустим отступления от православной веры, переданной нам святыми апостолами и вселенскими соборами, и соглашения с вами, заблудшими, никак не потерпим. Вспомним глаголющего: «выйдите от среды их и отделитесь, говорит Господь, и не прикасайтесь к нечистому»³⁴, поэтому более похвально разделение, а не соединение, отлучающее от Бога. Тому слава во веки³⁵.

Библейская цитата в силу заложенного в ней абсолютного смысла становится признаковым элементом сильной позиции текста. Опора на священное слово, формообразующее конец текста, служила укреплению слова автора и порождала импульс его восприятия средневековым читателем.

Примечания

* Статья написана при финансовой поддержке гранта РГНФ, проект 08-01-00274а.

¹ Именно в публицистике XVI в. мы можем говорить о ней как об особой категории древнерусской литературы, потому что большинство памятников общественно-политической литературы сохранили имена авторов, на фоне анонимной в основной своей массе книжности авторизованный текст следует расценивать как феномен.

² Пиккио Р. Влияние церковной культуры на литературные приемы Древней Руси // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa: Литература и язык*. М.: Знак, 2003. С. 140.

³ Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы*. М.: Наука, 1979. С. 90.

⁴ Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9. Конец XV – первая половина XVI века. СПб.: Наука, 2000. С. 343.

⁵ Попова Т.В. *Византийская эпистолография // Византийская литература*. М.: Наука, 1974. С. 181 – 230.

⁶ Голд III У.М. *Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху*. СПб.: Академический проект, 1994. С. 152.

⁷ Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9. С. 347.

⁸ Лотман Ю.М. *Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб.: Академический проект, 2002. С. 321.

⁹ Успенский Б.А. *Поэтика композиции*. СПб.: Азбука, 2000. С. 235.

¹⁰ Творогов О.В. *Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // ТОДРЛ. М.;Л.: Наука, 1964. Т. 20. С. 31 – 40; Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. С. 102; Руди Т.В. *Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 59 – 64.*

¹¹ Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы*. С. 66.

¹² О типологии содержания и литературных приемов Слов Максима Грека и «Божественной комедии» Данте идет речь в статье: *Эман И.Е., Баракки М.* Отзвуки итальянской культуры в Московии XVI в. // Культура и общество Древней Руси (X – XVII в.) (Зарубежная историография): Реферативный сборник / АН СССР, ИНИОН М., 1988. Ч. 2. С. 276 – 280.

¹³ *Bushkovitch P.* Two Unknown Greek Texts of Maxim the Greek // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 1984. Bd 32. Н. 4. Р. 559 – 561; *Бушкович П.* Максим Грек – поэт-«гипербореец» // ТОДРЛ. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 47. С. 215 – 228. *Буланин Д.М.* Максим Грек. «Слово о покаянии» и «Слово обличительно на еллинскую прелесть» // ТОДРЛ. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. 48. С. 229 – 240.

¹⁴ *Лотман Ю.М.* О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004. С. 427.

¹⁵ Критике предсказательной астрологии Максимом Греком посвящено несколько статей. См. *Иконников В.С.* Максим Грек и его время. Киев, 1915. С. 260 – 306; *Синицына Н. В.* Максим Грек в России. М.: Наука, 1977. С. 87 – 103; Она же. Раннее творчество Максима Грека // *Преподобный Максим Грек. Сочинения.* М.: Индрик, 2008. С. 41, 255 – 334, 453 – 464.

¹⁶ Сочинения Максима Грека цитируются по рукописи РГБ, собр. Большакова, № 285, сохранившей автографы писателя.

¹⁷ *Жмакин В.* Митрополит Даниил и его сочинения. Приложение. М.: Издание Общества истории и древностей российских. 1881. С. 21 – 22.

¹⁸ Там же. С. 7.

¹⁹ Библиотека литературы Древней Руси. С. 289.

²⁰ Пс 118: 46.

²¹ Мф 18: 7.

²² 1 Кор. 2: 9

²³ *Жмакин В.* Митрополит Даниил и его сочинения. Приложение. С. 10.

²⁴ 1 Ин 5:9.

²⁵ Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9. С. 357 – 359.

²⁶ Филофей отвечает на просьбу дьяка Михаила Григорьевича Мисюря-Мунехина истолковать (прокомментировать) «Альманах» Штоффлера, переведенный Николаем Булевым, о всемирном потоке в 1524 г. Начинает с уничижительной характеристики: «Тебе, государю моему, известно, что я деревенщина, учился лишь грамоте, а языческих хитростей не проходил, витийственных звездочетцев не читывал, да с мудрыми философами не бывал».

²⁷ Публикаторы перевели «Ромейское», читающееся в рукописях, как «римское», тем самым исказив смысл фразы. Н.В. Синицына посвящает в своей фундаментальной монографии этому понятию несколько параграфов и предлагает такое определение: «“Ромейское царство” – не государственно-политическое образование, но духовное христианское единство, возникшее в эпоху Воплощения Слова, или, по выражению Пицакиса, “империя, имеющая тот же возраст, что и Христос“ <...> Филофей различал “Римскую власть” и “Ромейское царство“». (*Синицына Н.В.* Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV – XVI вв.). М.: Индрик, 1998. С. 236).

²⁸ Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9. С. 299.

²⁹ Согласно концепции Р. Пиккио, библейские цитаты как «тематические ключи» занимают позицию начала текста, но такую же функцию они занимают и в конце текста. См. *Пиккио Р.* Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства // Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa*. С. 437.

³⁰ Библиотека литературы Древней Руси. Т. 9. С. 301.

³¹ Там же. С. 305.

³² Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Часть 1. Л.: Наука, 1988. С. 101 – 103.

³³ *Преподобный Максим Грек.* Сочинения. М.: Индрик. 2008. Т. 1. С. 138.

³⁴ 2 Кор 6: 17.

³⁵ *Преподобный Максим Грек.* Сочинения. С. 252.

Е.Я. Курганов

Финал анекдота (о механизме функционирования)

Пожалуй, нет ни одного литературного жанра, для которого финал имел бы такое же мощное структурообразующее значение.

Я имею в виду анекдот, который, собственно, и существует ради резкого финального удара. Весь смысл анекдота именно в неожиданном, непредсказуемом завершении его.

Анекдот, как известно, может состоять всего из нескольких строчек, а может представлять собой более или менее развернутый текст, прообраз новеллы. Но в любом случае в анекдоте с первых же слов задается определенная эмоционально-психологическая направленность, и в финале она непременно должна быть резко смещена, демонстративно нарушена.

Заключительная реплика принадлежит уже принципиально иному эмоционально-психологическому измерению. При этом, как правило, происходит решительная смена смысловых значений: действующие лица анекдота вдруг оказываются говорящими как бы на разных языках.

Возникающая ситуация НЕ-ДИАЛОГА и есть эстетический нерв анекдота, то, ради чего, собственно, он и рассказывается. Главное тут заключается не в комизме, а в энергии удара, в столкновении разных конструктивных элементов, в сцеплении принципиально не совпадающих миропониманий.

Достоверное, убедительное, эффектно-игровое соединение несоединимого и объясняет характер острия анекдота. Но при этом ни в коей мере не должно возникнуть ничего похожего на произвольное, эклектичное соединение разных психологических структур. Соединение это должно выглядеть по-своему совершенно оправданным. При всей своей невероятности, оно должно быть так или иначе мотивировано:

«Отчего ты так поздно приехал ко мне», – спросил его (А.Л. Нарышкина, вельможу, известного тем, что он задолжал едва ли не всем, кого знал и не знал. – *Е. К.*) раз император (Александр Первый. – *Е. К.*). «Без вины виноват, Ваше Величество, – отвечал Нарышкин, – камердинер не понял моих слов. Я приказал ему заложить карету; выхожу – кареты нет. Приказываю подавать – он подает мне пук ассигнаций. Надобно было послать за извозчиком»¹.

Раз при закладе одного корабля государь спросил Нарышкина: «Отчего ты так невесел?» – «Нечему веселиться, – отвечал Нарышкин, – вы, государь, в первый раз в жизни закладываете, а я каждый день»².

Мгновенное переключение в финале эмоционально-психологических регистров и есть закон пуанты (острия) в анекдоте.

Довольно часто закон этот осуществляется через реализацию метафоры. Данное обстоятельство связано с тем, что столкновение в анекдоте несовместимых логико-психологических структур не может быть совершенно произвольным. Нужна своего рода зацепка, оправдывающая, объясняющая столкновение.

Происходит следующее: берется метафора, а в финале ВДРУГ дается ее буквальное прочтение, то есть подключается взгляд человека, находящегося за пределами той системы представлений, одним из выражений которой является введенная в анекдот метафора. Поэтому функция метафоры в анекдоте сводится к роли такой вот зацепки или даже клеящего средства, скрепляющего, цементирующего несовпадающие как будто друг с другом измерения.

В результате ввода метафорического ряда, а затем его демегафоризации происходит игровое, эстетически наполненное смещение двух планов – реального и образного. Последний в итоге как бы разлагается на составные элементы, и тогда уставшая метафора освежается. Таким образом, в анекдоте постоянно происходит процесс, который можно назвать омоложением метафоры.

Совершенно типична ситуация, когда, скажем, «острослов-проказник», сознательно играя в непонимание, ставит рядом понятия, выражаемые сходными словесными образами, но по сути принципиально отличные друг от друга, то есть происходит точно спланированная подмена одного понятия другим. И в итоге – взрыв, который как раз и является эстетическим оправданием анекдота.

Весьма устойчив и такой вариант. В анекдоте буквально с первых же слов задается совершенно определенное направление, предполагающее соответствующие реакции читателей или слушателей. В финал же как бы непреднамеренно врывается реплика носителя некомпетентной точки зрения, не способного понять ситуацию и потому разрушающего сложившуюся иерархию значений.

Носитель некомпетентной точки зрения, в отличие от «острослова-проказника», в самом деле одно понятие принимает за другое. В результате текст приобретает остроту, пикантность, и он резко пуантируется, получает своего рода энергию удара:

Чукча поступает в МГИМО. Тянет билет. Там вопрос: «Какие бывают послы?» Отвечает: – Моя знает: посол бывает терзвычайный, пряный и еще бывает посол ты на...³

Жена Педрилло (придворного скрипача и по совместительству шута при императрице Анне Иоанновне. – *Е. К.*) была нездорова. Ее лечил доктор, спросивший как-то Педрилло: – Ну что, легче ли жене? Что она сегодня ела? – Говядину, – отвечал Педрилло. – С аппетитом? – любопытствовал доктор. – Нет, с хреном, – простодушно изъяснил шут⁴.

Но все-таки довольно часто в финальной реплике анекдота проявляется не позиция носителя некомпетентной точки зрения, а сознательная установка, имеющая целью демонтаж складывавшейся на протяжении всего текста системы значений. И в итоге происходит парадоксальное обнажение смыслов, прежде совсем не подразумевавшихся и, может быть, даже для окружающих не очень желательных:

Однажды князь А.С. Меншиков, в числе других, сопровождал императора Николая Павловича в Пулковскую обсерваторию. Не предупрежденный о посещении императора, главный астроном Струве смутился и спрятался за телескоп. – Что с ним? – спросил государь. – Вероятно, ваше величество, – заметил Меншиков, указывая на знаки отличия свиты, – он испугался, увидав столько звезд не на своем месте⁵.

Была у него (И.А. Крылова. – *Е. К.*) однажды рожа на ноге, которая долго мешала ему гулять, и с трудом вышел он на Невский. Вот едет мимо приятель и, не останавливаясь, кричит ему: «А что рожа, прошла?». Крылов же вслед ему: «Проехала!...»⁶

Именно в том случае, когда в финале анекдота происходит неожиданное, но эффектно и точно спланированное разрушение привычной иерархии значений, очень часто расхожая метафора вдруг начинает пониматься совершенно буквально. Весь стертый образный пласт как бы сбрасывается – происходит процесс реализации метафоры, очень часто лежащий в основе внутренней сверхзадачи текста анекдота.

Именно через реализацию метафоры, как правило, осуществляется имеющий огромное структурное значение мотив обнажения. Так, например, в одном из вышеприведенных анекдотов А.С. Меншиков сознательно смешивает, отказываясь различать, слово «звезда» с его вторичным (метафорическим) значением, которое непосредственно связано с языком придворно-бюрократического быта. И в результате такого не различения обнажается целое явление: то, что награды, получаемые придворными, очень часто совсем не связаны с их реальными заслугами.

Во многом как раз процесс реализации метафоры и помогает анекдоту стать самим собой, ведь тогда на передний план выдвигаются смыслы, которые прежде были спрятаны, затушеваны во внешней, формальной этикетности. Самый характер данного механизма далеко не случаен, ибо анекдот прежде всего должен открывать неизвестное, неожиданное, тайное, не разрешенное, как бы заново демонстрируя историческую личность, эпоху, природу человеческую.

Таким образом, реализация метафоры – один из типичнейших путей осуществления закона пуанты, но вместе с тем далеко не единственный.

Выделяя именно путь реализации метафоры, мне важно было показать, как непосредственно срабатывает в анекдоте закон пуанты. Общий смысл его заключается в том, что введение буквально под занавес новой точки зрения придает совершенно иное освещение всему предшествовавшему движению сюжета.

Причем, в анекдоте происходит не столько игра различными точками зрения, сколько столкновение несовпадающих друг с другом эмоционально-психологических структур.

Несочетаемость двух определенных типов значений, которые ставятся рядом, сопрягаются по контрасту – важнейшая черта поэтики анекдота.

Примечания

¹Исторические рассказы и анекдоты из жизни русских государей и замечательных людей XVIII и XIX столетий. СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1885. С. 284.

²Пыляев М.И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы (с 122 гравюрами). СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1889. С. 113.

³Анекдоты о народных героях: (Чапаев, Штирлиц, чукча) / Сост., ред. В. Сметанин, К. Донская // Полное собрание анекдотов. Вып. 8. М.: ДатаСтром, 1992. С. 61.

⁴[Ефремов П.А., Хмыров М.Д.] Полное и обстоятельное собрание подлинных исторических, любопытных, забавных и нравоучительных анекдотов четырех увеселительных шутов Балакирева, Д'Акости, Педрилло и Кульковского: В 4-х частях. Собрано и в порядок приведено четырьмя увеселительными сочинителями: Никитою Тихорыловым, Гурием Тупорыловым, Варсонофием Острорыловым и Георгием Книжником, на иждивение Сергея Шутинского, с замечаниями Михаила Смеевского, Михаила Хмурова, Владимира Ежова и иных книжников и грамотеев. Ч. 3. СПб., 1869. С. 140.

⁵Наш мир: [Иллюстрированное (воскресное) приложение к газете «Руль» («Rul», russische demokratische Tageszeitung. Herausgeber: I. Hessen, A. Kaminka, W. Nabokoff. Berlin)]. 1924. № 31. С. 310.

⁶И. А. Крылов в воспоминаниях современников / Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. А.М. Гордина, М.А. Гордина. М.: Художественная литература, 1982. (Серия литературных мемуаров). С. 269.

Функция финала в повести Н.В. Гоголя «Страшная месть»

В творчестве Н.В. Гоголя проблема финала связана с незавершенностью текстов. Нередко финал интерпретируется как метафора обмана «читательских ожиданий», «немая сцена» или «живая картина»¹. Рассмотрим функции финала в повести «Страшная месть». Нарратор моделирует пространство текста, периодически отсылая к давно прошедшему событию, которое репрезентируется как финальное. Гоголь инверсирует перспективу повести: финал становится завязкой трагического действия, а судьба Катерины, Данила и колдуна – его финалом. Согласно этому принципу, отдаленное (финальное) событие мести становится близким. По принципу обратной перспективы нарратор представляет и художественное пространство:

...вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. <...> облака слетели с самой высокой горы, и на вершине ее показался во всей рыцарской сбруе человек на коне, с закрытыми очами, и так виден, как бы стоял вблизи².

Приближение отдаленного пространства и всадника на коне воспринимается апокалиптически, связано с развитием темы мести или Страшного суда. Эта тема отчасти актуализирована писателем в высказывании: «...стало видимо далеко во все *концы света* (курсив здесь и далее наш. – Е.В.)» (1; 211).

Типичность этого финала выявляется как в контексте повести «Страшная месть», так и в контексте цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Нарраторы украинских повестей, как правило, ведут свой рассказ о событиях, происходивших в отдаленном прошлом. Например, панич, рассказчик повести «Сорочинская ярмарка», вспоминает, как «лет тридцать ... назад» дорога «кипела народом, поспешавшим со всех окрестных и дальних хуторов на ярмарку» (1; 75). Истории нарратора – дьяка диканьской церкви, представлены как воспоминания о детстве, как мысленное возвращение к предкам, следовательно, ориентированы на интересы рода и племени. Поэтому этот рассказчик представляет другого рассказчика – своего деда, который, по замечанию дьячка, «умел чудно рассказывать» (1; 99). Соответственно, сам дьяк не рассказывает, а пересказывает истории своего предка. В целом нарративная позиция усложняется введением «прадедовской души».

С точки зрения усложнения нарративной позиции развивается сюжет повести «Страшная месть». В ходе повествования создается представление о «нарушении меры» в семейно-родовых отношениях – любви колдуна к своей дочери. По мнению Е.М.

Мелетинского, подобное инцестуальное нарушение «...часто коррелирует в мифах с нарушениями ритуальной тишины, солнечными или лунными затмениями, ведет ко всяким иным нарушениям меры и катастрофам»³. В повести катастрофичность выражается в гибели целой семьи и усложняется сюжетом мести за родовое преступление. Родовое имя Петра Безродного из повести «Вечер накануне Ивана Купала» воспринимается как коррелят проклятого рода колдуна и несет своеобразную оксюморонную семантику родового имени вообще.

Колдун является последним из рода Петра. Он толкнул «названного брата в провал» (1; 215). Мотив братоубийства проецируется на ветхозаветную историю Каина и Авеля и новозаветную историю Иуды. Колдун нарушил больше, чем родственные связи, которые называли побратимством. Источником мотива побратимства может служить, с одной стороны, воинское братание эпических богатырей, с другой – братание казаков. Обычай побратимства был широко распространен на Украине, особенно в Запорожье. Побратимство благословлялось церковью. В фольклоре был широко известен мотив непощения предателя-брата. Истории побратимства Петра и Ивана противопоставлены подлинно братские отношения есаула Горобца и его названного брата пана Данила. Если Петро убивает «названного брата», то Горобец выступает в функции героя-помощника. Например, он сообщает Даниле о нападении ляхов: «...за горою не так спокойно. Чуть ли не ляхи стали выглядывать снова. Мне Горобец прислал сказать, чтобы я не спал» (1; 192-193) и приходит ему на помощь во время битвы с ними: «...а даль вся покрывается пылью: скачет старый есаул Горобец на помощь» (1; 205). После смерти названного брата он защищает его жену Катерину, которая по закону побратимства становится его «любой сестрой». Характерно, что Катерина называет своего отца «братом черту» и узнает его в образе гостя, представляющегося названным братом Данила, предлагающего выйти за него замуж. В целом в повести «Страшная месть» истинное и мнимое побратимство представлено как противоборство между православными (казаками) и неправославными (турками, поляками и жидами). В этом противоборстве особую позицию занимает колдун. О колдуне «все почти говорили разное, и наверно никто не мог рассказать про него» (1; 186). С точки зрения пана Данила, у колдуна «висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский» (1; 195).

По отношению к колдуну акцентирован как сюжет отъезда в иной мир, так и сюжет возвращения к дочери: «Всего только год жил он на Заднепровьи, а двадцать один пропал без вести и воротился к дочке своей...» (1; 185). В возвращении колдуна мы видим связь с циклическим сюжетом, который развивается в процессе повествования в негативном смысле. Так, колдун выступает в качестве чужака-иноверца и изгоняется со свадьбы:

Величаво и сановито выступил вперед есаул и сказал громким голосом, выставив против него иконы: “Пропади, образ сатаны, тут тебе нет места!” (1; 186).

В то же время колдун занимает промежуточную позицию между дочерью и ее сыном, выступая в роли деда.

С образом колдуна-деда связан мотив продажи души дьяволу. Об этом говорит пан Данило: «...тут гниют его (колдуна. – *Е.В.*) нечистые деды. Говорят, они все готовы были себя продать за денежку сатане с душою и ободранными жупанами» (1; 187). Неподкупная, чистая душа у пани Катерины. В момент полета она ощущает легкость, возвращается в прошлое: «Мне вдруг сделалось пятнадцать лет. Я вся стала легка, как птица» (1; 197). Мотив *возвращения*⁴ в прошлое связан и с паном Данило. Предчувствуя свою гибель, он вспоминает о «золотом времени» казацкого войска: «Это было золотое время, Катерина! – Старый гетман сидел *на вороном коне*» (1; 203). Сам Данило скачет во время битвы с ляхами *на вороном коне* и погибает от пули колдуна. Вороной конь подготавливает появление всадника-мстителя:

Но кто среди ночи, блещут или не блещут звезды, едет *на огромном вороном коне*? Какой богатырь с нечеловечьим ростом скачет под горами, над озерами, отвсвечивается с исполинским конем в недвижных водах, и бесконечная тень его страшно мелькает по горам?» (1; 208).

Уже в идиллии «Ганц Кюхельгартен», Луиза видит страшный сон, в котором ей является мертвец на «великом коне»:

Подымается протяжно
В белом саване мертвец,
Кости пыльные он важно
Оттирает, молодец.
С чела давнего хлад веет,
В глазе палевый огонь,
И под ним великий конь,
Необъятный, весь белеет
И все более растет,
Скоро небо обоймет;
И покойники с покою
Страшной тянутся толпою.
Земля колется и – бух
Тени разом в бездну ... Уф!» (1; 53).

Появление этого всадника, или «чудного рыцаря» для возмездия за грехи предков колдуна (дьявола, антихриста, богоотступника) апокалиплично. В Откровении Святого Иоанна Богослова всадник на вороном коне появляется при снятии Агнцем третьей печати: «И когда Он снял третью печать, я слышал третье животное, говорящее: иди и смотри. Я взглянул, и вот, *конь вороной*, и на нем всадник, имеющий меру в руке своей» (Откр. 6: 5). Кроме того, у Гоголя апокалиптична сцена Божьего суда над Петром и Иваном. Например, в Апокалипсисе: «...и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим» (20: 13).

В ходе повествования позиция колдуна меняется. Сначала повествователь локализует ее в высоком замке, потом – в землянке. Такой переход метафорически обозначает уход колдуна в землю, к своим предкам. С другой стороны, обезумевшая от смерти мужа Катерина свое милосердие замещает мстостью: «Думала, буду хоть в тишине растить на месь сына...» (1; 207). Гибель безумной Катерины предвещает ее танец, напоминающий полет птицы: «Как птица, не останавливаясь, летела <...> казалось, будто обессилев или грянется наземь, или вылетит из мира» (1; 209).

«Уход в землю» представляется как аллегория ухода героя в самого себя и, следовательно, в неизвестность, в «бездонный провал». Так, А. Белый представляет колдуна через отрицание: «...не казак, не лях, не швед, не венгр, не христианин, не крымец, не турок...»⁵. С точки зрения исследователя, неопределенный образ колдуна автобиографичен, потому что сам создатель повести «ни то, ни се, - ни литератор, ни проповедник», то есть выглядит «дырою, прикрытой фикциями»⁶. Сходство с колдуном – «оторванец от рода» – имеет Петрусь. Он, как колдун, спускается на земляное дно – «в глубокий яр, называемый Медвежьим оврагом» (1; 104) и убивает Ивася ножом. Подобным образом колдун убивает сына Катерины.

В качестве недооформленного героя, оторванного от рода, воспринимаются Шпонька (не военный, не хозяин, не жених), Хома Брут, не знающий ни своего отца, ни своей матери. Такие герои поглощаются землей или попадают под влияние персонажей, с ней связанных. Если колдун кинут «страшною рукою» рыцаря в пропасть к мертвецам, то Шпонька находится во власти тетушки, обладающей признаками хтонической богини Деметры (земли-матери), Хома Брут поглощается земляным Виём.

В финале повести «Страшная месь» путь колдуна архаизируется введением вторичного нарратора: слепого «старца бандуриста». Его образ соотносится с легендарным древнегреческим слепым поэтом-сказителем Гомером. Странствие героев песни гоголевского бандуриста напоминает сказание Гомера о странствиях Одиссея. Характерно,

что герой Гомера обречен на очень длительное плавание из-за бесконечных препятствий, которые задерживают его возвращение домой. Как замечает О.М. Фрейденберг, в «Одиссее» «простая до убожества мысль (“возврат на родину”) осложнена до невероятия»⁷. Вернувшийся домой Одиссей мстит за зло, причиненное его дому:

В доме моем истребил я уж всех женихов многобуйных,
Мстя им за все беззакония их и за наши обиды»⁸.

В отличие от Гомера, у Гоголя герой обречен на движение в прошлое, что показано на примере судьбы предков колдуна. При этом Иван, лишившийся «потомства на земле» из-за Петра, испытывает чувство мести к его роду. Поэтому каждый потомок Петра, повторив судьбу Ивана, оказывается обреченным. Рассказчик, продолжая историю Ивана и Петра, указывает на невозможность спасения, преодоления смерти, что выражается в гибели их рода⁹. С позиции сказителя жизненный путь Ивана и Петра оканчивается в преисподней.

Примечательно, что образ мертвеца становится в один смысловой ряд с образом сказителя:

Пел и веселые песни старец и повоживал своими очами на народ, как будто зрящий; а пальцы, с приделанными к ним костями, летали как муха по струнам и, казалось, струны сами играли... (1; 214)

По-видимому, позиция наблюдения сказителя реализуется метафорически через образ невидящих очей: «повоживал своими очами на народ, как будто зрящий». Здесь от образа слепого сказителя можно провести параллель к всаднику-мстителю с «неподвижными очами». Через образ всадника акцентируется связь с «иным» миром, поэтому колдун, оказавшись в его руках, становится мертвецом: «Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи; но уже был мертвец, и глядел, как мертвец» (1; 213). Таким образом, повествование заканчивается смертью колдуна и исчезновением его рода. Последнее реализуется как расторжение колдуном «священного брака» пана Данила и Катерины. Как и в повести «Страшная месть», в «Вечере накануне Ивана Купала» злое начало, персонифицированное в образе демонического персонажа, ставит препятствие на пути брака Пидорки и Петруся. Это не соответствует сюжету классической сказки, в которой ожидается расколдовывание героини или героя и женитьба. В целом Гоголь в процессе повествования не достигает упорядочения мира («космизации»), движение сюжета идет от космоса к хаосу. Это репрезентируется писателем в конце повести как открытый вопрос немой сцены:

Уже слепец кончил свою песню; уже снова стал перебирать струны; уже стал петь смешные присказки про Хому и Ерему, про Сткляра Стокозу... но старые и малые все еще *не думали очнуться и долго стояли, потупив головы*, раздумывая о страшном, в старину случившемся деле (1; 217).

Итак, финал повести «Страшная месть» формируется в процессе повествования как история возвращения к давно прошедшему времени. В ходе повествования определяющую функцию выполняет образ деда, который выступает и в роли персонажа, связанного с землей, и в роли нарратора. Как персонаж он определяет развитие циклического возвращения в прошлое, а как нарратор – усложняет нарративную структуру то болтовней, то сказительством. С позиции автора-нарратора в начале повествования развивается финальный мотив гибели рода и мотив мести за родовое преступление. К концу повествования устанавливается метафорическая связь между старцем-сказителем и всадником-мстителем.

Примечания

¹ В этом отношении примечательна повесть «Коляска», в которой уже в экспозиции задается реализация финального эффекта «обманутого ожидания». См.: Семёнов Р.А. Стиль Гоголя в повести «Коляска» // Русская литература. 1976. № 3; Гитин В. «Коляска» Гоголя: некоторые особенности поэтики анекдота // Н.В. Гоголь: Проблемы творчества. СПб.: Образование, 1992; Кривонос В.Ш. О множественности смысловых планов в «Коляске» Гоголя // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 57. 1998. № 1; Падерина Е.Г. «Фигура фикции» как жанрообразующий элемент «Коляски» Гоголя // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: Межвузовский сб. Новосибирск: НГПИ, 1989. Одновременно существует мнение, что немая сцена имеет онтологический смысл. С точки зрения философа Л.В. Карасёва, он состоит в преодолении «трагедии конца». См.: Карасев Л.В. Гоголь и онтологический вопрос // Карасев Л.В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 47 - 76. Таким образом, «немая сцена» является не только финалом пьесы «Ревизор», но вообще типична для некоторых произведений Гоголя.

² Гоголь Н.В. Страшная месть // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. М.: Наука, 2003. Т. 1. С. 211. Далее том и страница по этому изданию приводятся в скобках.

³ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. С. 201.

⁴ Мотив *возвращения* реализуется Гоголем на основе разных культурных влияний. В качестве источников можно отметить «Эликсир сатаны» Э.Т.А. Гофмана (1816), «Мельмот-Скиталец» Ч. Метьюрина (1820), «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго (1831) и др.

⁵ Белый А. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996. С. 76.

⁶ Там же. С. 67.

⁷ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Лабиринт, 1997. С. 39.

⁸ Гомер. Одиссея: Поэма / Пер. с древнегреческого В.А. Жуковского. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. С. 366.

⁹ В дальнейшем угроза исчезновения рода представлена у Гоголя в образах плутовских героев. Здесь указанный мотив реализуется как отъезд (бегство) героев из города, что связано отчасти с разрывом возможного брачного союза. Например, въезд Хлестакова в уездный город предшествует его помолвке с дочерью городничего. Въезд Чичикова в город NN должен привести к союзу с дочерью губернатора. Однако брак не может состояться, вероятно, по причине их быстрого отъезда. Такой герой выступает одновременно носителем демонического и плутовского начал, а плутовство и демонизм связаны уже в фигуре мифологического трикстера. Нарратор то прямо, то косвенно отсылает читателя к мотиву невозможности продления рода. В поэме «Мертвые души» это выражается в нарушении хронологии повествования. Если в первой главе поэмы повествуется о плутовской деятельности путешествующего героя, то в финале – о начале его жизненного и плутовского пути. Именно в финале повествования раскрывается причина одиночества Чичикова, его оторванности от рода. В последней главе поэмы мы узнаем, что он не походил ни на мать, ни на отца; не имел в детстве ни друга, ни товарища, но отличался такой расторопностью, проницательностью и

прозорливостью, что его называли чертом, а не человеком. Именно демонизм героя ставит его в позицию обособления.

О финале второй главы «Мертвых душ» Гоголя

В литературе о Гоголе специальное внимание уделяется обычно интертекстуальным связям изображенной в «Мертвых душах» символической финальной картины¹. Вне поля зрения исследователей остаются, как правило, внутритекстовые переклички заключительной главы и финала поэмы с повествованием в предшествующих главах. Второй главе и прежде всего финалу второй главы, как представляется, принадлежит здесь особое место. Сразу отметим, что этот «промежуточный» финал играет по отношению к финалу поэмы роль пародийной изнанки; его пародийно-трагедийные функции определяются отчетливым проведением через всю главу «фигуры фикции», когда предмет предстает как «пустое и общее место, на котором нарисована фикция»; обрастая «неопределенными признаками», предмет «становится подобием “чего-то”», «не “то” и не “се”»².

В финальной картине, где «развернут гигантский географический образ страны» и столь очевидны «государственный пафос и идея апофеоза Руси»³, заметна и «явная недосказанность, вопросы поставлены, а ответов нет»⁴. В самом деле: «Что значит это наводящее ужас движенье? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа»⁵. Визионерство автора-повествователя, тяготеющее к жанру видений⁶, когда сливаются «воедино настоящее и будущее», ставит «содержание видения вне определенного времени», так что «увиденное мысленным взором предстает как пророчество»⁷. А ответов на задаваемые вопросы от подлинного пророчества ждать не приходится.

С пророческим видением, возникающим в финале поэмы, пародийно соотносятся мечтания Манилова в финале второй главы, где появляется и утрированный образ если и не гигантского, то все равно огромного географического пространства, простирающегося от помещичьего дома до самой Москвы, которое охватывает своим взором гоголевский герой (ср. рассуждение в заключительной главе о «земле», которая «ровнем-гладнем разметнулась на полсвета» - VI, 246), и окрашивающий полет его воображения *государственный пафос*, только пародийный, лишенный какой-либо серьезности, и внезапный обрыв полета воображения, неведомо куда понесшегося и никакого ответа не давшего:

Он думал о благополучии дружеской жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом чрез эту реку начал строиться у него мост, потом огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву, и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах. Потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество, в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее наконец Бог знает что такое, чего уже он и сам не мог разобрать. Странная просьба Чичикова прервала вдруг все его мечтания. Мысль о ней как-то особенно не варилась в его голове: как ни переворачивал он ее, но никак не мог изъяснить себе, и все время сидел он и курил трубку, что тянулось до самого ужина (VI, 38-39).

В разговоре с Чичиковым Манилов демонстрирует желание «поговорить о любезности, о хорошем обращении, следить какую-нибудь этакую науку, чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое», для чего надо иметь «друга, с которым бы можно поделиться» (VI, 29). Пребывая в растерянности от просьбы продать мертвые души, он внезапно озабочивается интересами государства, «не будет ли эта негоция не соответствующею гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?» (VI, 35). И успокаивается, когда Чичиков заверяет его, «что казна получит даже выгоду, ибо получит законные пошлины» (VI, 36).

Развертывающийся в воображении Манилова сюжет, как и сопровождавшее его вопрос Чичикову «такое глубокое выражение», показавшееся вдруг «во всех чертах лица» и «в сжатых губах», «какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела» (VI, 35 - 36), свидетельствуют о важности для него государственных интересов, как он их, озирая мир из своей усадьбы, понимает и толкует. Интересы эти вовсе не противоречат ни *паренью этакому*, ни желанию иметь *друга*, с которым можно не только *рассуждать о каких-нибудь приятных предметах*, но и оказаться в *генералах*.

Внезапное повышение в чине, чему способствует *приятность обращения*, по достоинству оцененная государем, совершается в пространстве сентименталистски окрашенной мечты, которая вряд ли могла родиться в голове даже у *слишком умного министра*. Забота о государственных интересах⁸ определила, надо думать, и выбор Маниловым для своих детей имен Фемистоклос и Алкид (в честь древнегреческих героев, героя исторического, Фемистокла, отличавшегося военными и дипломатическими способностями⁹, и героя мифологического, сына бога Зевса,

Геракла, названного при рождении Алкидом), превращающих их в *будущих* героев, соответствующих *дальнейшим видам России*¹⁰. Дело в том, что культура сентиментализма (массовой его разновидности), повлиявшая на вкусы Манилова и стиль его поведения, породила моду на античные имена, следствие мифологического просвещения русского общества в XVIII веке, когда популяризация античной мифологии и истории становится мероприятием государственного значения¹¹.

Источником изумивших Чичикова, так что он даже «поднял несколько бровь» (VI, 39), детских имен послужили для Манилова государственные святцы. Между тем в мировом словесном творчестве древнегреческие герои не раз подвергались пародийно-травестирующей обработке; исключительно популярной была, например, фигура «комического Геракла»¹². Назвав младшего сына Алкидом, Манилов вполне мог вообразить себя не министром и не генералом даже, а кем-то вроде самого Зевса. Недаром Фемистоклюса он прочит «по дипломатической части» и видит в нем будущего «посланника» (VI, 31): для всемогущего Зевса нет ничего невозможного. Пародийные имена соприродны маниловскому миру, где фантазии героя питаются комически выглядящим усадебным патриотизмом.

Мечты Манилова о дружбе с Чичиковым и о повышении их в чине отмечены фиктивностью и сродни столь же иллюзорным мечтам о *героическом* будущем его детей, чьи *несуразные* имена, не только имена-цитаты¹³, прозрачно намекающие на источник номинации, и пародийные имена-двойники¹⁴, но прежде всего имена-фигции, сродни *несуразному* мосту, который строится в его воображении¹⁵.

Размышления и мысли Манилова, который дома вообще-то «говорил очень мало и большею частью размышлял и думал, но о чем он думал, тоже разве Богу было известно» (VI, 24), раскрывают его склонность к пустой мечтательности; примечательно, что все задуманные им «прожекты так и оканчивались только одними словами» (VI, 25). Чичикова, речь которого ставит его в тупик, Манилов принимает за такого же, как и он сам, любителя *слов*: «Может быть, вы изволили выразиться так для красоты слога?» (VI, 35). Чичиков, однако, ссылается на «закон», перед которым будто бы *немеет*: «Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он всё-таки никак не вник и вместо ответа принялся насасывать свой чубук так сильно, что тот начал наконец хрипеть, как фাগот. Казалось, как будто он хотел вытянуть из него мнение относительно такого неслыханного обстоятельства, но чубук хрипел и больше ничего» (VI, 35). Так и имена (то есть *слова*), выбранные им для детей, Манилову безусловно *понравились*, но *в толк самого дела* он все-таки и здесь не вник;

получилось, что имена были даны *для красоты слога*. Но такими же точно *словами* оборачиваются и мечтания Манилова в финале второй главы, когда странная просьба Чичикова вновь заставляет его безуспешно вытягивать ответ из трубки, которую он курил: дай ответ - не дает ответа.

Чичиков, предлагая Манилову передать ему или уступить «не живых в действительности, но живых относительно законной формы» (VI, 34), в разговоре с Собакевичем «никак не назвал души умершими, а только несуществующими» (VI, 101). Идея *несуществующего*, актуализируя проблему зла и его происхождения¹⁶, принципиально важна как для поведения приобретателя мертвых душ, облакающего пустоту в *законную форму*, так и для изображения Манилова и его мира, где все, подобно самому хозяину, «ни то ни се» (VI, 24).

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

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

- Маниловка, может, а не Заманиловка?

- Ну да, Маниловка.

- Маниловка! а как проедешь еще одну версту, так вот тебе, то есть так прямо направо.

- Направо? – отозвался кучер.

- Направо, - сказал мужик. – Это будет тебе дорога в Маниловку; а Заманиловки никакой нет. Она зовется так, то есть ее прозвание Маниловка, а Заманиловки тут вовсе нет. Там прямо на горе увидишь дом, каменный, в два этажа, господский дом, в котором, то есть, живет сам господин. Вот это тебе и есть Маниловка, а Заманиловки совсем нет никакой здесь и не было (VI, 22).

Заманиловка представляет собою фиктивное место, существо которого выражено в его названии; именно в это место, судя по заданному мужикам вопросу, и направляется Чичиков. Между тем и Маниловка, подобно Заманиловке, которой *тут вовсе нет*, будучи аналогом «локуса 'кажимостей'»¹⁷, обладает свойством морочить. Ведь до нее оказалось не «пятнадцать верст», как уверял Чичикова Манилов, а «верных тридцать»; но зато она, хотя и «немногих могла заманить своим местоположением» (VI, 22), *зовется так* – Маниловкой, имея, в отличие от Заманиловки, которой *нет и не было*, собственное прозвание.

Знаменательно, что Манилов, способный своим обликом и манерами «обмануть, вовсе не желая того и не стремясь к обману»¹⁸, тождествен обманному пространству

своего обитания. Как заметил А. Белый: «Все в Манилове – неизвестно, все – фикция...»¹⁹. Ср.: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложённая закладкою на 14 странице, которую он постоянно читал уже два года» (VI, 25). *Постоянно читал* – то есть не читал вообще; таково «задание фигуры фикции: под всеми показами дать непоказ...»²⁰. Присущи Маниловке и признаки показательной неопределенности, свойственные характеру Манилова: «В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой приятный и добрый человек! В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: чорт знает, что такое! и отойдешь подальше...» (VI, 24).

В обманном пространстве Чичикову в избытке приписываются отсутствующие у него черты и качества: «- Вы все имеете, - прервал Манилов с тою же приятною улыбкою, - вы все имеете, даже еще более» (VI, 27). Маниловское «все» является такой же фикцией, как и «часть тех достоинств» гостя, за которые владелец Маниловки готов отдать «половину» своего «состояния» (VI, 29), но о которых сам Чичиков предпочитает говорить в самой общей форме, чтобы сказать что-то и ничего не сказать²¹: «Каких гонений, каких преследований не испытал, какого горя не вкусил, а за что? за то, что был чист на своей совести, что подавал руку и вдовице беспомощной и сироте горемыке!..» (VI, 36 - 37).

Рисуемый Чичиковым образ несправедливо гонимого праведника столь же фиктивен, сколь и созданный воображением Манилова образ *друга*, носителя несбыточных *достоинств*. Финал второй главы лишь доводит до абсурда свойственные Чичикову, ставшему вдруг *генералом*, черты неясности и неопределенности; только в заключительной главе становится известно, «кто таков на самом деле есть Чичиков» (VI, 195). Однако и здесь, вплоть до самого финала поэмы, где в Чичикове вдруг, как и во всяком «русском», обнаруживается любитель «быстрой езды» (VI, 246), неопределенность не исчезает, хотя и переходит в другое – символическое - качество: «И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (VI, 242).

Финал поэмы отбрасывает между тем символические ответы на все предшествующее повествование, в том числе и на вторую главу, заставляя и при ее разборе обратить особое внимание на содержащуюся в ней образную символику. Так, Чичиков называет Фемистоклюса и Алкида «миленькие малютки» и «мои крошки» (VI, 38). Используемые Чичиковым для смягчения речи уменьшительные формы связаны, правда, скорее с сентиментальной атмосферой маниловского дома, в которую он успел погрузиться, чем с христианским образом дитяти²². В детях Манилова нет черт,

свойственных символическому евангельскому образу, они явно от «мира сего», а не от «царства небесного»; ср. сцену за обедом: «...Фемистоклюс укусил за ухо Алкида, и Алкид, зажмурив глаза и открыв рот, готов был зарыдать самым жалким образом, но, почувствовав, что за это легко можно было лишиться блюда, привел рот в прежнее положение и начал со слезами грызть баранью кость, от которой у него обе щеки лоснились жиром» (VI, 31). Однако комическое изображение маниловских детей имеет отношение к серьезной теме (которую будет развивать потом Достоевский) «происхождения зла, первого отклонения от чистоты и невинности»²³.

Эта тема, только намеченная во второй главе, громко зазвучит в рассказанной в заключительной главе биографии Чичикова, в душу которого «заронились глубоко» данные ему отцом наставления беречь и копить «копейку» (VI, 225). Чичиков умело маскирует историю собственного грехопадения, когда ему приходится говорить о своем прошлом, и скрывает суть осенившего его плана приобретения мертвых душ. Примечательно, что Манилов, услышав «такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слыхали человеческие уши», что Чичиков полагает «приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые» (VI, 34), принял все услышанное за «фантастическое желание», почему и не стал брать с Чичикова «деньги за души» (VI, 36). И лишь в конце поэмы не сам герой, но автор-повествователь разъясняет, каким образом «составился в голове нашего героя сей странный сюжет», причем, как оказалось, сюжет отнюдь не фантастический, без которого «не явилась бы на свет сия поэма» (VI, 240).

Внутритекстовые связи, соединяющие вторую и последнюю главы, усиливают и пародийное, и серьезное содержание, которое несут в себе перекликающиеся «промежуточный» финал и финал поэмы. Напомним в этой связи, что в самом начале второй главы сообщается, что навестить Манилова Чичикова побудила, возможно, «другая, более существенная причина», о которой «читатель узнает постепенно и в свое время, если только будет иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело» (VI, 19). Изложив предысторию Чичикова и раскрыв таким образом, как и было обещано, причину, о которой шла речь, автор-повествователь не спешит тем не менее «говорить о том, что впереди»: «Всему свой черед, и место, и время!» (VI, 223). *Впереди* же оказываются «две большие части», так что автору и его герою, как выясняется, предстоит пройти «еще не мало пути и дороги» (VI, 246).

Можно заметить, вновь возвращаясь ко второй главе, что Чичиков, будучи движущимся к некоей цели героем, намеренно противопоставлен неподвижному миру, который репрезентирует Манилов²⁴. Внешне маниловский мир действительно пребывает неподвижным, что подчеркивает финал второй главы, но существенной оказывается и свойственная ему (миру) неопределенность. В этом финале, пародийном по отношению к финалу поэмы, явственно показывающаяся фигура фикции усиливает отмеченную неопределенность (не то и не то, а неизвестно что), усиливая одновременно и скрытый за пародийным планом, но просвечивающий сквозь него серьезный план.

И это важно учесть, обращаясь и к маниловским мечтаниям, несущим в себе идею пустоты и несуществования, то есть фикции, и к сюжетной истории приобретателя мертвых душ, воплощающего в себе – в своем облике и в своем поведении – ту же самую идею. Между тем значение «промежуточного» финала, непосредственно связанное с его функциями в составе целого, далеко выходит за границы обозначенной идеи.

Было указано на ««сквозное» действие символизирующей тенденции» в «Мертвых душах»²⁵. Таким же «сквозным», что подчеркивает переключку двух финалов, является и действие другой – не менее значимой – тенденции, выражающей нарастание неопределенности в сюжете поэмы. Будучи важнейшим маркером этой тенденции, финал второй главы открывает вместе с тем и возможности накопления и приращения символических смыслов, которые в итоге и прорываются в финале поэмы, когда комический план изображения сменяется планом серьезным.

Примечания

¹ Ср.: Сазонова Л.И. Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки // Поэтика русской литературы: К 75-летию проф. Ю.В. Манна. М.: Издательский центр РГГУ, 2001. С. 169 - 170.

² Белый А. Мастерство Гоголя. М.: Изд-во Моск. ассоц. лингвистов-практиков, 1996. С. 94.

³ Сазонова Л.И. Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки. С. 168.

⁴ Там же. С. 175.

⁵ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. VI. С. 247. Далее ссылки приводятся в тексте по этому изданию с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

⁶ См.: Сазонова Л.И. Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки. С. 170 - 171.

⁷ Там же. С. 171.

⁸ К слову, вряд ли свидетельствующая о том, «что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому слою России» (Лихачев Д.С. Социальные корни типа Манилова // Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 32), хотя государственной бюрократии и государю как ее главе были не чужды увлечения «в сентиментальном духе» и такого же рода «излияния чувств» (Там же. С. 33, 35).

- ⁹ Фемистокл «...положил конец междоусобным войнам в Элладе и примирил отдельные государства между собою...» (*Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т.: Пер. с древнегр. М.: Правда, 1986. Т. I. С. 221*).
- ¹⁰ Показательно уподобление О. Сомовым в опубликованном в 1832 году «Алкиде в колыбели» Алкиду-Гераклу России, судьбу которой «предрекла сия замысловатая басня древности»: «Кто ныне в тебе не узнает Алкида возмужалого?» (*Сомов О.М. Алкид в колыбели // Сомов О.М. Были и небылицы. М.: Художественная литература, 1984. С. 286*).
- ¹¹ См.: *Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII-XVIII века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). 2-е изд. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 484, 491.*
- ¹² См.: *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 419 - 420.*
- ¹³ О функции имени-цитаты см.: *Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001. С. 17 - 18.*
- ¹⁴ См. об идее двойника героя в пародии: *Фрейденберг О.М. О пародии // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. VI. С. 495.*
- ¹⁵ В образах маниловского воображения проявляется «гротескная поэтика несуразности» (*Манн Ю.В. Еще раз о мосте Манилова и «тайне лица» // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Сов. писатель, 1987. С. 266*).
- ¹⁶ См.: *Лосский Вл. Догматическое богословие / Пер. с фр. // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 304 - 305.*
- ¹⁷ *Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. С. 499.*
- ¹⁸ *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.:Coda, 1996. С. 418.*
- ¹⁹ *Белый А. Мастерство Гоголя. С. 98. Ср. замечание о Манилове: «“Ни то ни се” – то есть не существо, погрязшее в низменной материальности, но и не человек в высшем смысле слова. Но кто же? Неизвестно...» (Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. С. 418).*
- ²⁰ *Белый А. Мастерство Гоголя. С. 100.*
- ²¹ Ср. наблюдение А. Белого, касающееся другого (но тоже взятого из «Мертвых душ») примера: «Ничто не сказано; кажется ж: что-то сказано» (*Белый А. Мастерство Гоголя. С. 95*).
- ²² Ср.: *Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 175 - 176.*
- ²³ *Померанц Г.С. Дети и детское в мире Достоевского // Померанц Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: РОССПЭН, 1990. С. 248.*
- ²⁴ Ср.: *Беспрозванный В., Пермяков Е. Из комментариев к первому тому «Мертвых душ» // Тартуские тетради. М., 2005. С. 192.*
- ²⁵ *Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30 - 50-е годы). Л., 1982. С.*

«Незаконченное письмо»

в нарративных стратегиях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского

В своих ранних произведениях Ф.М. Достоевский изображает процесс поиска «человека в человеке», разрушения сознания героя, подверженного амбициям, используя при этом формы «поприщинского» писания: незаконченность письма, абсурдность повествования, бессознательное «пустое» письмо, распадающееся письмо. Следует отметить, что и сама форма «записок» намеренно используется автором как способ организации повествования. Именно в таких текстах устойчиво представлена форма «незаконченного письма». Даже в более поздних произведениях неоднократно встречаются отсылки к «поприщинскому» письму. Так, например, в «Записках из подполья» явно обозначены черты «записок Поприщина». На хаотичность своих записей указывает сам герой, который критически оценивает свое писание: «Я ничем не хочу стесняться в редакции моих записок. Порядка и системы заводить не буду. Что припомнится, то и запишу»¹. Это рассуждение соотносится и с комментариями Девушкина по поводу своего писания в последнем письме: «Ведь я теперь и не знаю, что это я пишу, никак не знаю, ничего не знаю, и не перечитываю, и слогу не выправляю, а пишу только бы писать» (1, 108). Записки из подполья постепенно превращаются в пустое письмо: «Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет» (5, 122). Д.С. Лихачев также акцентирует внимание на незаконченности записок: «"Записки из подполья" – это гигантский внутренний монолог их автора – "парадоксалиста". Но монолог не произнесенный, а записанный автором. Воображаемый автор "Записок" – "человек из подполья" – никак не может их закончить»². Сам автор «записок» комментирует так финальную часть: «Но довольно; не хочу я больше писать "из Подполья"...» (5, 179). Исповедь на этом обрывается (в тексте используется многоточие). При этом меняется формулировка героя-нарратора: не записки «чи-либо», а записки «из». В центре внимания оказывается не субъект повествования, а пространство, в котором находится нарратор.

В повести «Село Степанчиково и его обитатели. *Из записок неизвестного*» в финале обозначено стремление автора завершить свое повествование так, как это предписано правилами. Но из-за недостатка информации о дальнейшей судьбе Видоплясова он неожиданно обрывает свои записки (вновь используется многоточие), намекая на возможность их продолжения.

В ранних же произведениях Ф.М. Достоевского (записках – «Честный вор», «Елка и свадьба», романе в письмах «Бедные люди») устойчиво используется форма «незаконченного письма» как элемент «поприщинского писания».

Фрагментарность, дискретность записок Поприщина создает ощущение оторванности от определенного контекста. Записки начинаются без видимой мотивации в сознании героя и обрываются также неожиданно, что создает эффект определенного проблеска, потребности писания. У героя возникает стремление писать после необыкновенного приключения: он узнает, что собака ведет переписку. Для Поприщина писание – это социальная привилегия избранных – «правильно писать может только дворянин», это единственное достоинство, которое дает возможность чувствовать себя человеком. Письма Меджи – своеобразное зеркало для героя, возможность увидеть себя чужими глазами («эти письма мне все откроют»). Но письма полны «собачины», которая не устраивает героя. В записках он хочет увидеть человека, но они в карикатурном виде освещают калейдоскопичность сознания Поприщина, его взгляды, низменные интересы, отражают «ералаш в голове». Письма Меджи являются примером незаконченного письма: герой их разрывает, разбивая зеркало, отказывается от взгляда на себя со стороны, что еще более разрушает его сознание и повышает необоснованные амбиции. После этого он становится единовластным правителем письма, мира, социума. В своих записках он пытается создать Человека, которого он хотел увидеть. В этом писании он определяет себе главную роль – роль короля. Он целиком погружается в мир письма, все, что происходит в реальности, становится кажущимся. Несоответствие между означаемым и означающим становится все больше, но это не интересует героя. Но полновластное царствование Поприщина (как и его авторство) неожиданно заканчивается после того, как изменяется пространство его существования. Он попадает в полное подчинение чужой воле. После неудачной попытки создать свой мир в процессе писания герой ощущает тот же метафизический холод, в который погружает его «внутреннего человека» гордыня и неоправданные амбиции. Постепенно герой начинает снимать с себя свои многочисленные «оболочки/одежды»: отказывается от чинов, имен. Последняя датировка (деформация слов, букв, перевернутое слово февраль) создает цикличность, замыкает процесс течения времени. Вновь отсчет идет от февраля. «Я ничего не имею» - финальная фраза героя символизирует оголенность, при этом неожиданно заканчивается и авторство записок, обрывается текст. «Фольклорные причитания» Поприщина в последней незавершенной записи маркируют стремление вырваться из социального плена, в который он сам себя и поместил. В этих причитаниях впервые в записках Поприщина появляется образ человека вне социальных оболочек/чинов – образ бедного человека: «Чего хотят они

от меня, бедного <...> Спаси твоего бедного сына! <...> прижми ко груди своего бедного сиротку! <...> пожалей о своем больном дитятке!..»³.

Н. Долгобородов в работе «Троица имен одного безумца», исследуя предпосылки именной структуры главного героя повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего», отмечает: «Выросший в последней ипостаси, согласно своему имени, Аксентий не стыдится страдать. И совершается чудо: человеческое пространство становится Вселенной, при звуке звенящей в тумане струны – тройка мчится в открытое Небо, где можно прижать свою горящую голову к груди Матушки – всескорбящей Божьей Матери <...> Так завершает земное существование Аксентий Иванович Поприщин, доказывая своим подвигом возможность преодоления зла – святостью человека»⁴. В этом же контексте В.А. Лукин указывает на существенное изменение главного героя «Записок сумасшедшего» в финале произведения: «Четвертая часть текста не содержит ни одного имени. Отсутствие имен значимо: Аксентий вырос из Поприщина и покинул пространство-время своего прежнего бытия. Теперь перед нами человек без имени, человек вообще, вызывающий к матери и Богу»⁵.

Но неожиданный призыв, в котором проглядывает образ Человека, обрывается абсурдным вопросом: «А знаете ли вы, что у алжирского дея под самым носом шишка?» (3, 213). Записки героя не заканчиваются, но нелепая фраза завершает калейдоскоп письменных парадигм текста, типичная фраза из какой-либо бульварной газеты демонстрирует шаблонность сознания пишущего чиновника, зависимость от социальных стереотипов. Так, не удастся увидеть полноценный образ человека и в записках Поприщина. И, возможно, этот экзистенциальный призыв «Я хочу видеть человека» имеет другое «авторство».

В раннем творчестве Ф.М. Достоевского наиболее показательным примером использования формы «незаконченного письма» является роман «Бедные люди». Данная форма «поприщинского писания» отражается на разных уровнях организации повествования. В самом начале текста Девушкин отмечает, что без литературной чужой маски его собственное письмо бессвязное, не имеет цельности. Письма Девушкина демонстрируют раздробленность сознания героя.

Процесс формирования слога отмечен также и Варенькой в ее записках. После знакомства с Покровским Варенька начинает интересоваться литературой, читать книги, результатом чего становится изменение ее сознания: «Новые мысли, новые впечатления разом, обильным потоком прихлынули к моему сердцу <...> Какой-то странный хаос стал возмущать все существо мое. Но это духовное насилие не могло и не в силах было расстроить меня совершенно. Я была слишком мечтательна, и это спасло меня» (1, 39). Но

хаос не литературный, а метафизический начинает разрушать сознание Вареньки и ее писание. Записки героини - пример незаконченного письма. Это свойство писания осознается нарратором: «...перо мое начинает двигаться медленнее и как будто отказывается писать далее» (1, 43); «...я вдвое постарела с тех пор, как написала в этих записках последнюю строчку. Все это писано в разные сроки» (1, 26). Появляется в этих записках и фигура умолчания, в виде многоточия. В писании Варенька ощущает какой-то экзистенциальный смысл, оно становится аналогом жизни: «пока писала, прожила». При этом сюжет о судьбе матери Покровского в ее собственном сочинении является проекцией сюжета ее будущей жизни. Она становится героиней сентиментальной повести собственного сочинения. Сюжет о матери Покровского – один из вариантов сюжета «Бедной Лизы»: соблазненная, покинутая героиня, Быков благодетельствовал, дал 5000 приданого, выдал замуж за чиновника – «откупился» (Эраст в финале также дает Лизе деньги). Возможно, поэтому Варенька не хочет писать продолжения своих записок: «Просите вы меня, Макар Алексеевич, прислать продолжение записок моих, желаете, чтоб я их докончила. Я не знаю, как написалось у меня то, что у меня написано! Но у меня сил недостает говорить теперь о моем прошедшем; я и думать об нем не желаю; мне страшно становится от этих воспоминаний» (1, 48-49). Она не пишет, а проживает литературный сюжет. Героиня постоянно предчувствует продолжение своей жизненной истории (по аналогии с судьбой матери Покровского: Быков обещает ей выделить приданое, хочет дать 500 рублей Девушкину/чиновнику, но в финале реализуется другой сюжет. Быков, как и Юлиан Мастакович в «Елке и свадьбе», становится благодетелем, текст завершается свадьбой героини). Варенька не заканчивает своего письма Девушкину, так как завершается сюжет ее собственного текста: «Я по крайней мере не нахожу другого пути для себя. Пришел Быков; я бросаю письмо неоконченным. Много еще хотела сказать вам. Быков уже здесь!» (1, 107).

Девушкин в финале остается жить у Федоры, находит незаконченное письмо Вареньки: «Видно, вас кто-нибудь прервал на самом интересном месте» (1, 105). В последнем письме Варенька предлагает Девушкину стать соавтором ее записок, завершить их: «Все свершилось! Выпал мой жребий <...> Оставляю Вам книжку, пяльцы, начатое письмо; когда будете смотреть на эти начатые строчки, то мыслями читайте дальше все, что бы хотелось вам услышать или прочесть от меня, все, что я ни написала бы вам; а чего бы я ни написала теперь!» (1, 106). Варенька оставляет Девушкину пустые формы (пяльцы, начатое письмо), рамки, в которые он может поместить то содержание, которое удовлетворит его сознание (книга – «Станционный смотритель» - вполне

порадовала его, представила жизнь в тех формах, которые его привлекали, оправдывали в собственных глазах).

С точки зрения законченности/незаконченности Девушкин оценивает и произведения А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. После чтения «Станционного смотрителя» у героя возникает ощущение цельности, завершенности, не появляется желания что-то изменить, дополнить, тогда как «Шинель» вводит в крайность, разъединяет с миром. У героя появляется стремление переделать, изменить финал в соответствии с канонами сентиментальной литературы. «И для чего же такое писать? И для чего это нужно? Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует» (1, 63). И Девушкин тоже требует продолжения, но восстанавливающего рамки усладительной литературы, а не разрушающего иллюзорный мир. Следует отметить, что предложенный Девушкиным вариант финала истории о Башмачкине («А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья...» (1, 63)) частично реализуется в жизненной истории героя (ситуация с оторванной пуговицей, реакция и поведение начальника) и восстанавливает его в собственных глазах и глазах окружающих.

Разрушение видимого иллюзорного счастья выражается в тексте с помощью изображения деформации писания героев: Варенька бросает свое письмо неоконченным, прерывает свое писание многоточием Девушкин. При этом разорванное письмо продолжается на ткани. В последнем письме Девушкина отсутствуют дата и подпись. Девушкин понимает, что возможность построить счастье, благодаря занятиям литературой, формированию слога, становится невозможной: «И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже ветошки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши! Они-то, пачкуны-то эти, что уж там ни пиши! – все будет в бедном человеке так, как было» (1, 91). Манящий мир литературы становится вздором, небылицей. Именно в тот момент, когда герой разочаровывается в писании, когда снимает с себя все оболочки, он ощущает душевный покой («но все-таки я человек»). Свое экзистенциальное место Девушкин находит вне сферы слога и чина, вне зависимости от чужого взгляда.

В финале романа писание Девушкина становится механическим, неосознанным. Освободившись от зависимости, Девушкин лишается всех опор для существования. Прекращение переписки – потеря связи с миром. Письмо постепенно опустошается,

превращаясь в оболочку. Отсутствие даты в последнем письме – знак разрыва героя с реальным временем и пространством – символ хаоса в сознании.

Следует отметить, что в последнем письме Девушкина мы наблюдаем такого же рода фольклорные причитания, как и в финальной части «Записок сумасшедшего»: «Да как же, с кем же вы теперь будете? Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно. Тоска его высосет, грусть его пополам разорвет. Вы там умрете, вас там в сыру землю положат; об вас и поплакать будет некому там!» (1, 106-107). Подобная параллель вновь акцентирует внимание на освобождении героя от замыкающих его сознание рамок чужого слова, социальных форм. Отказываясь от слога, Девушкин проявляет свое истинное лицо Человека. Незаконченность письма демонстрирует проблеск в сознании, невозможность определить свои границы. М.М. Бахтин отмечает: «В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению. В “Бедных людях” Достоевский показал, что есть нечто внутренне незавершенное в человеке»⁶. Как и Поприщин в финале, Девушкин ничего не имеет, он обнажен от всех оболочек социального мира. Но такой финал текста демонстрирует позицию Достоевского по отношению к герою-нарратору: «Писание Героя обрывается, не заканчивается, остается открытым, но завершается текст автора, которого на метатекстовом уровне этот итог устраивает. Этот итог важен для Достоевского-автора, чья позиция и проявляет себя в разоблачающем и заставляющем героя сбросить все одежды, включая самые гуманные, но подменяющие индивидуальное смыслообразование “Я”, ведение дискурса героя, в организации сюжета и всех его перипетий»⁷.

Таким образом, «незаконченное письмо» в нарративных стратегиях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского становится средством изображения «человека в человеке», способом, с помощью которого можно «увидеть человека» в письменном слове героя, знаком разрушения зависимости от сформированности слога.

Примечания

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972 - 1990. Т. 3. С. 481. Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы в скобках.

² *Лихачев Д.С.* Литература – реальность – литература. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 81.

³ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938 - 1952. Т. 3. С. 213. Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках.

⁴ *Долгобородов Н.* Троица имен одного «безумца» (предпосылки именной структуры главного героя в повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего») // Творчество Н.В. Гоголя: Истоки, поэтика, контекст. СПб., 1997. С. 25.

⁵ *Лукин В.А.* Имя собственное - ключ к использованию текста (анализ повести Гоголя «Записки сумасшедшего») // Русский язык в школе. 1996. № 1. С. 64.

⁶ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. С. 45.

⁷ *Созина Е.К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2001.
С. 171.

«Рим» Н.В. Гоголя как риторическое целое

Он тащил на плечах чучело великана,
придерживая его одной рукою, неся в другой
написанный на бумаге сонет с приделанным к
нему бумажным хвостом, какой бывает у
бумажного змея, и крича во весь голос: «Ecco il
gran poeta morto! Ecco il suo conetto colla coda!».
(«Вот умерший великий поэт! вот его сонет с
хвостом!») (224)¹

Н.В. Гоголь «Рим»

В.Г. Белинский был первым, кто установил внутреннее родство таких различных текстов Гоголя, как «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Рим». В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя “Мертвые души”» (1842 г.) он писал: «Без акта творчества нет поэта – это аксиома; но в наше время мерилом величия поэта принимается не акт творчества, а идея, общее... “Иван Федорович Шпонька и его тетушка” по отношению акта творчества действительно не ниже шекспировского “Гамлета”. Повесть Гоголя – абсолютное ничтожество, так что даже есть что-то смешное в каком бы то ни было сближении этих двух произведений»². Несколькими строками ниже критик продолжает: «Это же доказывает и недавно напечатанная в “Москвитянине” статья “Рим”, в которой есть удивительно яркие и верные картины действительности, но в которой есть и косые взгляды на Париж, и близорукие взгляды на Рим, и – что всего непостижимее в Гоголе – есть фразы, напоминающие своею вычурною изысканностью язык Марлинского. Отчего это? – Думаем, оттого, что при богатстве современного содержания и обыкновенный талант чем дальше, тем больше крепнет, а при одном акте творчества и гений наконец начинает постепенно ниспускаться»³.

Если отрешиться от неизбежного для Белинского 1840-х годов гегельянского пафоса, то критик абсолютно прав, что именно в этих двух произведениях Гоголь менее всего озабочен изображением жизни в формах самой жизни и выводит на первый план проблему художественного языка. Нарратологическая «пустота» текста и способы ее заполнения оказываются для писателя важнее рассказа о пустоте жизни и ее преодолении.

Как и в «Иване Федоровиче Шпоньке...», в «Риме» Гоголь снимает возможность развития повествовательного интереса, заменяя его в одном случае неким интертекстуальным эквивалентом сюжета, а во втором – заполняя пустоту действия обилием риторических приемов. В обоих текстах происходит ослабление фабульного начала, но приемы такого ослабления весьма различны. Если история Ивана Федоровича Шпоньки состоит из слабо связанных друг с другом кусочков, вызывающих локальный интерес именно к фрагменту целого, то фабула «Рима» достаточно ясна. Ослабление повествовательного начала происходит здесь не за счет обрыва общей нити, но за счет смещения акцента на «сделанность» фабулы, лишаящей ее point всякого значения. Ретардация основного действия сопровождается нехарактерной для XIX века манерой работы с художественным временем. Действие совершается, вернее не совершается, в течение одного дня, однако вставленная между эпизодами экспозиция занимает не только большую часть всего текста, но и занимает несколько лет, никак не связанных с конкретной фабульной ситуацией. Дисперсия фабулы отчетливо демонстрирует сознательный отказ от канонов классического повествования, сближая литературную манеру Гоголя с приемами писателей XX века. Вспомним, например, Пруста, у которого несколько десятилетий, пропущенных сквозь поток сознания, умещаются в несколько минут реального времени, совпадающих с временем исполняемого музыкального произведения.

Не владея техникой потока сознания, Гоголь идет своим путем, внедряя в текст приемы, аналогичные способам организации стихотворной речи. В этом случае одно из примечаний Гоголя к тексту явно указывает на код, организующий структуру «Рима». «В итальянской поэзии, - пишет он, - существует род стихотворенья, известного под именем сонета с хвостом (*con la coda*), - когда мысль не вместились и ведет за собою прибавление, которое часто бывает длиннее самого сонета»⁴. Подобно смельчаку на ходулях, несущему великана с бумажным хвостом, Гоголь организует повествование по принципу сонета с хвостом, где длина хвоста оказывается значительно больше фабулы.

В самом деле, основной событийный ряд «Рима» в точности соответствует архитектонике сонета: первый катрен – поющая Аннунциата, второй – восхищенный ее пением юноша. В первом терцете, как и положено правилами, происходит столкновение противоположных тем – князь поднял глаза и остолбенел:

...перед ним стояла неслыханная красавица. Она была в сияющем альбанском наряде, в ряду двух других тоже прекрасных женщин, которые были перед ней, как ночь перед днем. Это было чудо в высшей степени (224 - 225).

Наконец, во втором терцете – разрешение конклюдзии:

Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете (236).

Роль хвоста в данном тексте однозначно играет антиномия Парижа и Рима, которые занимают значительный объем текста (косые или близорукие взгляды, по выражению Белинского).

Con la coda – наиболее прозрачный код художественного языка «Рима». Если бы вся организация текста была подчинена аналогу данной стихотворной формы, писателю весьма трудно было бы организовать риторическое целое. Наряду с фигурой сонета в структуре «Рима» не менее важную роль выполняет аналог другой стихотворной формы, известной под именем виреле. По определению М.Л. Гаспарова, «виреле – песенная форма в средневековой поэзии: припев + 2-членная строфа нетождественного с припевом строения + 1-членная строфа тождественного с припевом строения + припев. Схема простого виреле, или «бержеретты»: АВВА + (cd + cd + abba + АВВА); повторение взятой в скобки части дает “двойное” и “тройное” виреле»⁵.

В отличие от сонета форма виреле одновременно и более сложно организованная и более свободная, поскольку допускает не только повторы бержеретт, но и контрасты благодаря речевым отрезкам разной длины. Именно эта фигура как нельзя кстати позволяла свести весь словесный материал к единому знаменателю, придать ему стройность ансамбля, сохранить риторическое изящество и преодолеть вычурность Марлинского, вызвавшую неприязнь Белинского.

Естественно, что в случае прозаического членения речи роль припева должно было взять на себя слово начального предложения, которое повторяется много раз и организует таким образом вокруг себя массы словесного материала, становясь лейтмотивом. Этим лейтмотивом в гоголевском «Риме» оказывается слово «блеск». На протяжении всего текста это слово повторяется 15 раз, что вряд ли является случайным, отчетливо намекая на схему сонета с хвостом (14 + нечто большее или равное единице).

Контекстуальный анализ высказываний со словом «блеск» позволяет утверждать, что оно пронизывает собою все тематические слои «Рима». «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потоком блеска» (194). Затем «блеск» переносится на образ Аннунциаты, потом говорится о блеске далекой Франции, который вместе с движением героя сужается до границ

Парижа, вначале с явно положительными коннотатами (трепещущий блеск магазинов, порхающий блеск, похожий на легкие цветы, взбежавшие по оврагу пропасти), которые резко сменяются на явно противоположные («Париж со всем своим блеском и шумом скоро сделался для него тягостной пустыней»). Возвращение князя в Италию также сопровождается вариацией сквозного припева (блеск солнца на темно-лазурном небе, блеск минувшей эпохи Италии, сказочный блеск герцогов и монархов крохотных земель, небесный блеск прекрасно умирающей Венеции). Наконец, перед последними «строфами» - возвращение к образу Аннунциаты (все должно было померкнуть перед этим блеском, «это блеск молнии, а не женщина»).

Особенно четкие аналогии со средневековым виреле можно обнаружить, обратившись к архитектонике целого «Рима»: припев появляется всякий раз, когда автору нужно обозначить переход от повествования к описанию. Припев в этом случае будет выступать как означающее описания, а аналоги строф придутся на повествование. В отличие от архитектоники законы композиции четко воспроизводят хорошо знакомую нам структуру хрии. Как известно, наряду с классической восьмичленной хрией в риторике широко использовались усеченные хрии (с изъятием отдельных элементов) и деформированные хрии (так называемая *chria inversia*). В «Риме» хрия приближается к классическому типу, а те отступления, которые в ней можно наблюдать, оказываются весьма значимыми.

Начало, как и положено, включает обращение: «Попробуй взглянуть на молнию». Далее следует именованье темы: сразу же после акцента на блеске глаз героини говорится: «Все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы» (194).

Задав два первых элемента хрии, Гоголь меняет местами описание и повествование, предваряя рассказ о предшествовавшей основному событию – встрече князя с Аннунциатой, описанием прошлой жизни героя. Уже здесь можно выявить зерно главного художественного события «Рима» - смещение интереса с сукцессивного аспекта на симультанный, благодаря чему повествование будет строиться на двух главных оппозициях: Париж – Рим, текущая современность – остановившийся миг вечности.

Пятая и шестая части хрии посвящены (опять-таки с переменой мест) опровержению значимости Парижа и доказательству абсолютной ценности Вечного града. Здесь Гоголь активно пользуется обоими видами антирезиса: элевацией, устанавливающей разрыв видимости и сущности, и диасирмусом – развернутой картиной, создающей общее негативное впечатление.

Он видел, как вся эта многосторонность и деятельность его жизни исчезала без выводов и плодоносных душевных осадков. В движении вечного его кипенья виделась теперь ему странная недеятельность, страшное царство слов вместо дел (204).

И далее обобщение, которое подчеркивается повторением слова «езде»:

В движенье торговли, ума, езде, во всем видел он только напряженное усилие и стремление к новости. Один силился перед другим во что бы то ни стало взять верх хотя бы на одну минуту. Купец весь капитал свой употреблял на одну только уборку магазина, чтобы блеском и великолепием заманить к себе толпу <...> Все, казалось, нагло навязывалось и напрашивалось само, без зазыва, как непотребная женщина, ловящая человека ночью на улице; все, одно перед другим, вытягивало повыше свою руку, как обступившая толпа надоедливых нищих. В самой науке, в ее одушевленных лекциях, которых достоинство не мог не признать он, теперь стало ему заметно езде желание выказаться, хвастнуть, выставить себя; езде блестящие эпизоды, и нет торжественного, величавого течения всего целого. Езде усилие поднять доселе незамеченные факты и дать им огромное влияние иногда в ущерб гармонии целого, с тем только, чтобы оставить за собой честь открытия; наконец, езде почти дерзкая уверенность и нигде смиренного сознания собственного неведения (204 - 205).

Закончив опровержение, Гоголь переходит к доказательству основного тезиса – величие вечного Рима, широко используя прием апофазиса: последовательного перебора и опровержения всевозможных альтернатив, кроме одной.

И чем далее вглубь уходили улицы, тем чаще росли дворцы и архитектурные созданья Браманта, Борромини, Сангалло, Деллапорта, Виньолы, Бонаротти, - и понял он наконец, что только здесь, только в Италии, слышно присутствие архитектуры и строгое ее величие как художества (212).

Седьмой элемент хрии – воззвание, по сути замыкает кольцо повествования, возвращая нас к началу произведения.

Но скоро к таким наслаждениям присоединилось чувство, объявившее сильную борьбу всем прочим, - чувство, которое вызывало из душевного дна сильные человеческие страсти, поднимающие демократический бунт против высокого единодержавия души: он увидел Аннунциату. И вот таким образом мы добрались наконец до светлого образа, который озарил начало нашей повести (223).

На фоне семи элементов хрии, обеспечивающих развитие основных мотивов текста, парадоксальным выглядит восьмой элемент – заключение. Обычно заключение подводит итог, являясь своеобразным резюме риторического эксерзиса. Как правило, восьмой элемент самый стандартный, традиционный, где все хрии делаются похожими

друг на друга. Совершенно иное у Гоголя: направляясь на поиски девушки и привлекая к ним человека без определенных занятий Пеппе, герой внезапно меняет свое решение, как бы застывая зачарованный вечностью:

Боже, какой вид! Князь, объятый им, позабыл и себя, и красоту Аннунциаты, и таинственную судьбу своего народа, и все, что ни есть на свете (236).

Именно разрыв между двумя последними элементами хрии, представляется нам, указывает на глубинные слои художественной структуры «Рима». При всем риторическом изяществе, преодолевающим вычурность Марлинского, Гоголь создает не простое риторическое целое, но завершенный поэтический шедевр. Риторика «Рима» становится тем самым инструментом, раскрывающим богатство и значимость мифопоэтики текста.

Как известно, в пятичленной схеме Квинтилиана именно переход от диспозиции к элокуции становится границей явного размежевания риторики и поэтики. При сохранении установки на ораторское искусство автор пользуется легко узнаваемыми, устоявшимися тропами. Если же целью становится создание катартического эффекта, писатель изобретает такую конфигурацию тропов, которые не встречались ранее. В этом плане основное назначение тропов, используемых в «Риме», направлено на организацию специфических отношений между фоном и фигурой, которые и обуславливают имплицитную мифопоэтику текста.

Уже говорилось выше, что архитектурным фундаментом «Рима» становится виреле, где роль аналога припева выполняет лейтмотив блеска, но поэтическая функция этим никак не исчерпывается. Другое, не менее важное назначение указанного лейтмотива – организация фона для выделения основной фигуры – альбанки Аннунциаты. Фон «Рима» - это мастерская игра светотенью, гамма постоянных переходов и возвращений к весьма устойчивой схеме: блеск – сияние – свет – тень – сумрак – тьма. Примеров таких переходов много, ограничимся некоторыми из них. В цитируемой уже первой фразе молния раскроила черные, как уголь, тучи. Далее:

Глубина галереи выдает ее из сумрачной темноты своей всю сверкающую, всю в блеске (195);

Эта играющая пестрота домов, церквей и дворцов на тонком небесном воздухе, блиставшем непостижимою голубизною, была единственна. Сошедши на берег, он очутился вдруг в этих темных, чудных, узеньких, мощенных плитами улицах, с одной узенькой вверху полоской голубого неба (207);

...темная грязная улица оканчивалась неожиданно играющей архитектурной декорацией Бернини, или летящим кверху обелиском, или церковью и монастырской стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темно-лазурном небе, с черными, как уголь, кипарисами (212);

Нигде, никогда ему не случилось видеть, чтобы поле превращалось в пламя, подобно небу. Долго, полный невыразимого восхищения, стоял он перед таким видом, и потом уже стоял так, просто, не восхищаясь, позабыв все, когда и солнце уже скрывалось, потухал быстро горизонт и еще быстрее потухали миг померкнувшие поля, везде устанавливал свой темный образ вечер, над развалинами огнистыми фонтанами подымались светящиеся мухи (216).

Едва ли в каком-либо другом произведении Гоголя можно обнаружить такую последовательную игру переходов от света к тьме и от тьмы к свету, однако важнее другое: глубоко разработанный фон подчиняет себе положение фигуры в пространстве, как бы поглощает ее, лишает динамики и превращает в неподвижную модель.

И, повстречав ее, останавливаются как вкопанные и щеголь мините с цветком за шляпой, издавши невольное восклицание; и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своем; и художник с вандиковской бородкой, долее всех остановившийся на одном месте, подумывая: «То-то была бы чудная модель для Дианы, гордой Юноны, соблазнительных Граций и всех женщин, какие только передавались на полотно!» (195 - 196).

Или:

Тут женщины казались подобны зданьям в Италии: они или дворцы или лачужки, или красавицы или безобразные; середины нет между ними: хорошеньких нет. Он ими наслаждался, как наслаждался в прекрасной поэме стихами, выбившимися из ряда других и насылавшими свежительную дрожь на душу (223).

Или еще пример:

Ее руки были для того, чтобы всякого обратить в художника, - как художник, глядел бы он на них вечно, не смея дохнуть (225);

Многие из синьор служили моделями для живописцев. Тут были всех родов модели (229).

Благодаря плотному взаимодействию фона и фигуры, плавность переходов, контраст между ними предельно минимизируются. Сначала фигура уподобляется зданию, чтобы затем почти незаметным образом превратиться в статую. Так актуализуется мотив человека-статуи, хорошо знакомый нам по произведениям Пушкина и описанный в свое время в блестящей статье Р.О. Якобсона. Но, как почти во всех случаях, формально тематическое совпадение Гоголя с Пушкиным оказывается по сути противоположностью.

В трех произведениях Пушкина - «Каменный гость», «Золотой петушок» и «Медный всадник» - статуя подчиняет себе героя. «Образ статуи - вершителя

человеческой судьбы – в произведениях Пушкина не остается изолированным; наоборот, он органически связан с его поэтической мифологией в целом. В исследовании Бицилли (одном из наиболее глубоких во всей литературе о Пушкине) подчеркивается, что специфическим признаком пушкинской поэзии является ее динамический характер»⁶.

Если вспомнить застывшие фигуры гоголевских финалов («Вий», «Ревизор», «Рим» и др.), то легко увидеть, что специфическим принципом поэтики Гоголя оказывается не динамика, а статика. Вот почему и генезис мотива статуи в «Риме» следует искать не у Пушкина, но в другом месте. Скрытый мотив «Рима» - это античный мотив Пигмалиона и Галатеи, развернутый в соответствии с принципом статики в противоположном направлении. В античном мифе, влюбившись в свое создание, скульптор умоляет Афродиту оживить статую и сделать ее своей женой. В гоголевском «Риме» Аннунциата не только сама превращается в сознании молодого князя в статую, но и заставляет его самого остановиться в немом восторге, уподобившись статуе.

В свою очередь мифопоэтика Гоголя позволяет вновь поставить вопрос о специфике его жанрового мышления. Как мы знаем, формирующийся роман в качестве основного жанра русской прозы был связан именно с динамической линией Пушкина. Статический принцип Гоголя блокировал развитие классического романа, но оказался востребованным гораздо позже. Как сказал М.М. Бахтин, «...трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра <...> Гоголь потерял Россию, то есть потерял план для ее восприятия и изображения, запутался между памятью и фамильярным контактом»⁷. Исследователь очень точно констатировал выпадение Гоголя из господствующей жанровой парадигмы. К сказанному остается лишь добавить, что такое выпадение компенсировалось обращением к глубинным слоям столь нелюбимой Бахтиным риторике, позволившей создать такой неординарный художественный феномен, как «Рим».

Примечания

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 3. С. 224.

² Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. М.: Художественная литература, 1979. Т. 5. С. 153.

³ Там же. С. 155.

⁴ Гоголь Н.В. Указ. соч. С. 224.

⁵ Гаспаров М.Л. Виреле // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. С. 65.

⁶ Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 172.

⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 415.

**«Песнь торжествующей любви» И.С. Тургенева:
логика «обратимости» финала**

Заглавие одной из последних повестей Тургенева («Песнь торжествующей любви», 1881 г.) в контексте его творчества выглядит почти парадоксально. Невозможные чаяния тургеневских героев, казалось бы, обретают в нем надежду на своеобразный реванш за все истории «неосуществленной» любви в произведениях писателя. Такой – «торжествующей» («удовлетворенной») – любви тургеневский мир не знает.

Уже в повестях 1850-х годов («Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Фауст» и др.) тургеневский феномен любви обретаёт комплекс устойчивых черт, позволяющий, по мысли В.М. Марковича, говорить о наличии в них «концептуально-структурного инварианта»¹ истории любви: «...настоящая жизнь начинается для человека только на уровне страсти. <...> жертвенное самозабвение роднит страсть с высшими проявлениями духовности. Однако столь же очевидно, что страсть лишена их неотъемлемого отличительного признака, которым является свобода: в повести Тургенева человек, охваченный страстью, возвышается над собой невольной и в известном смысле даже подневольно. Возвышение оборачивается порабощением – такая связь представлена у Тургенева неизбежной.

<...> Достигая в страсти истинной полноты бытия, человек расплачивается за это страданием и гибелью – такая связь у Тургенева тоже неизбежна»².

Б.К. Зайцев в своем «эскизном» переложении сюжета «Песни торжествующей любви» недоверчиво отнесется к пафосу ее заглавия, уловив в атмосфере повести фамилно-тургеневскую ноту несбыточности, катастрофичности любви:

5 лет тому назад был написан «Сон». Там есть загадочный черноглазый человек с арапом – смесью силы и колдовства взял он не любившую его женщину. Теперь двое друзей любят некую Валерию. Фабий на ней женится. Муций, музыкант, уезжает на Восток – возвращается через четыре года с немым малайцем, изучив тайны магии и чародейства. И вот, колдовством (теперь лишь колдовством), овладевает он *нелюбящей* его Валерией. В первую ночь является ей во сне – во сне она и отдается ему. Во вторую тайными своими силами уводит ее из спальни мужа в павильон в парке. Оба раза, отпуская ее, играет на скрипке Песнь торжествующей любви.

Повесть замечательна ощущением тягостного восточного колдовства. Нечто завораживающее есть в ней, гипнотическое. Но – торжествующей ли любви песнь? Слушая ее в тот вечер Спасского, понимала ли Савина, понимал ли Полонский и Жозефина Антоновна, что это скорее песнь *неразделенной* любви? Незачем

прибегать ни к насилию, ни к чарам, когда тебя любят. Но если за долгую жизнь скопится вглуби чувство томления – не оно ли толкает фантазию?»³ (Курсив Б. Зайцева. – *Н. Е.*)

Текст повести имеет две редакции. Первая была начата в Буживале (ноябрь 1879), но осталась незавершенной. Через полтора года Тургенев вернется к работе над повестью и весной 1881 года (март) завершит ее, обратившись к М.М. Стасюлевичу с просьбой оставить в апрельском номере «Вестника Европы» 20 страниц под публикацию своего «фантастического рассказа».

Однако в апрельском «Вестнике» повесть не появится. В июне 1881 года в Спасском Тургенев переработает ее первоначальный финал и только в сентябре отправит повесть Стасюлевичу (публикация – ноябрь 1881).

Сопоставляя «конспект» и обе редакции «Песни...», А.Б. Муратов (автор примечаний к академическому изданию произведения) к числу основных изменений в тексте повести отнесет именно переработку финала: «Текст белого автографа, состоящий из семи глав, довольно точно развил конспект 1879 г., лишь Альберто получил имя Фабио. Однако вскоре автор перечеркнул написанный финал повести, набросал конспект другого окончания второй редакции конца, а затем заново написал еще четыре главы белого автографа 2-й редакции, внося при этом некоторые уточнения и изменения в предшествующий текст» (413)⁴.

Финалы обеих редакций совершенно по-разному разыгрывают сюжетный итог отношений внутри любовного «треугольника».

В первой редакции (как и в конспекте 1879 г.) повесть завершалась смертью Муция и Валерии и их соединением в смерти (разрушая тем самым супружеский союз Валерии и Фабия и утверждая, по оценке Л. Полонского, «естественность безотчетного проявления чувства» и «возможность иного, вовсе не безмятежного, не “клятвенного”, но неотразимого, иногда преступного, ломающего жизнь счастья»⁵).

Во второй редакции автор сохраняет супружеский союз Валерии и Фабия, оставляя жизнь всем героям (с известными оговорками это относится к Муцию, убитому Фабием и реанимированному «великой тайной силой» малайца, но в момент отъезда с виллы супругов больше напоминающему фантом). Формально вторая версия финала выглядит как возвращение к status quo (ситуации – до приезда Муция).

Попытка более или менее определенно сформулировать сущность второй версии финала оставляет чувство неполноты и неточности, ускользания каких-то значимых деталей, которые требуют нанизывания оговорок и размывают определенность формулировки. Финал первой редакции в этом смысле более «однозначен». Усложнение смысловой структуры

финала в его окончательном варианте обеспечено тем потенциалом амбивалентности, который заложен в сюжетно-повествовательном строе повести.

Существенная смысловая переориентация финала как будто свидетельствует об изменении авторской концепции текста. Тем не менее обе версии финала сохраняют структурно-смысловую *константу* – звучание мелодии («Песни торжествующей любви»).

В конспекте первой редакции мелодия возникала в финале *нерукотворно, ниоткуда*, приобретая статус силы и ценности высшего порядка:

Альберто стремится в павильон – Муцио лежит мертвый с странной улыбкой на устах. Альберто выходит оттуда как шальной. Прибегают люди и говорят, что и Валерия умерла. Альберто садится на землю в изнеможении – и, о чудо! Он слышит опять эту мелодию... Что же? разве [и] теперь они соединены? (413)

Во второй редакции мелодия (опять-таки) *непроизвольно* рождается под пальцами Валерии, как несомненный и значимый «остаток» фантастических обстоятельств, пережитых и, казалось бы, преодоленных Фабием и его женой, придавая неоднозначность финалу:

В один прекрасный осенний день Фабий оканчивал изображение своей Цецилии; Валерия сидела перед органом, и пальцы ее бродили по клавишам... Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни... Валерия вздрогнула, остановилась...

Что это значило? Неужели же... (66)

В конспекте второй редакции финала вопрос проговаривался еще более прямо:

Вдруг у ней под пальцами запела та же мелодия – ребенок шевельнулся под сердцем. Чей он? (385)

В окончательном тексте прямота вопроса снята. Повесть обрывается неопределенным, лишенным однозначности замирием предположения. Ретроспективно оно проецируется как на долгожданное зачатие ребенка, так и на фактор отцовства, опять актуализирующий внимание к недавним «фантастическим» событиям сюжета.

Вторая версия финала сохраняет в себе «след» первой, не отменяя их контрастность, но до известной степени нейтрализуя ее. Окончательная версия финала в таком соотношении приобретает семантику «обратимости», двойственности.

Переработав финал повести, Тургенев не отказался полностью от его первой версии. В отредактированном виде она переместится из финальной позиции всей повести на

позицию «промежуточного финала» – в концовку 9-й главы (всего их в окончательном тексте – 14). Перемена композиционного статуса ситуации сопровождалась утратой ею важных структурно-смысловых компонентов: из нее выведен факт смерти Валерии, «синхронный» смерти Муция, и звучание «Песни...». В результате – «промежуточный финал» как бы ограничен в своей абсолютности.

Пронзительно закричал Муций и, притиснув ладонью рану, побежал, спотыкаясь, назад в павильон... Но в самый тот миг, когда его ударил Фабий, так же пронзительно закричала Валерия и, как подкошенная, упала на землю.

<...> Она долго лежала неподвижно; но открыла наконец глаза, вздохнула глубоко, прерывисто и радостно, как человек, только что спасенный от неминуемой смерти <...>. <...> «Слава богу, всё кончено... Но как я устала!» – она заснула крепким, но не тяжелым сном (61 - 62).

Рассмотренные варианты финала повести позволяют судить о наличии в них постоянных и переменных величин. Звучание «песни...» является, как уже отмечалось, константой и по существу приобретает «надсюжетный» характер. Герои, их человеческая природа, образ и природа их любви – величины переменные, колеблющиеся. Стоит, однако, заметить, что – при всех трансформациях финала – в нем неустраимо сохраняется (в том или ином качестве) и остается непреодоленным «остаток», связанный с линией Муция.

Если исходить из того, что понимание финала есть результат осознания структурной организации текста, то анализ тургеневской работы над финалом «Песни торжествующей любви» порождает ряд вопросов: 1. Каким образом структура сюжета, не изменившегося в основных чертах от редакции к редакции, допускает возможность различных концовок? 2. Чем обеспечена отмеченность разных концовок одним и тем же знаком высшей ценности – включением в них «песни торжествующей любви»?

Характер структурированности текста повести во многом определен спецификой его нарратива. Качество построения нарратива в «Песни торжествующей любви» – едва ли не единственный в своем роде художественный опыт Тургенева. Текст повести подан как стилизация итальянской рукописи XVI века («итальянское пастиччио», по выражению автора). Р. Барт отмечает: «Всякое литературное описание предполагает определенный *взгляд*. Создается впечатление, что, приступая к описанию, повествователь усаживается у окна, причем не столько для того, чтобы лучше видеть, сколько затем, чтобы сама оконная рама упорядочила то, что он видит: зрелище создается проёмом»⁶ (Курсив автора. – Н. Е.)

Для «Песни...» таким «проёмом» становится установка на стиль «старинной итальянской рукописи», определившая две принципиальные особенности нарратива, заданные композиционной рамой повести:

Вот что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи (47).

Во-первых, автор утверждает свою позицию как *позицию читателя* и таким образом абстрагируется от субъективно-психологического и другого участия (причастности) по отношению к описываемой истории. Во-вторых, повествовательная ткань истории приобретает свойство суверенности. Вторжение авторской точки зрения в нее изначально исключено. Фигура же повествователя вполне анонимна. Он – не участник описываемых событий. Степень и характер его причастности к истории, источник его осведомленности о ней – не оговариваются. Точка зрения повествователя лишена персонализированности.

Подобный тип нарратива выглядит почти экспериментальным на фоне характерно тургеневской манеры повествования с ее стихией «всепроникающей авторской модальности»⁷, «повествовательной авторитарностью» (А.П. Чудаков)⁸. Смысл «эксперимента» – самоограничение авторского присутствия в тексте. «Песнь...» дает интереснейший материал переструктурирования авторской интенции. Последняя получает единственную возможность репрезентации в тексте – через его структуру, соотношение элементов.

Для Тургенева, судя по всему, творческая задача состояла в том, как, оставаясь самим собой, быть незаметным в тексте, дать истории развернуться в своей собственной логике. Именно эта логика, реализованная в структуре текста, заслуживает особого внимания.

Редактирование текста повести после переработки финала, по наблюдениям А.Б. Муратова, направлено на устранение всевозможной прямолинейности, однозначности толкований: «<...> Тургенев сознательно устранял в “Песне торжествующей любви” возможность какого-либо ответа или определенного суждения о происходящем. Писатель оставляет загадку, стремится сохранить и даже подчеркнуть неясность» (416).

Сохранив сюжетную основу, Тургенев делает ее более оттеночной, а структуру текста – более дробной. Кроме того, что сюжет организован пересечением трех композиционных планов (линии Муция, Валерии, Фабия), обладающих известной автономностью по отношению друг к другу, автор все сюжетные ситуации строит на скрещении разных модальностей: сознательное и бессознательное в поведении героев; смутность их психологического состояния, колеблющегося на грани *кажущееся – реальное*; сны; феномен лунатизма (сомнамбулизма); магия, колдовство. Всё в совокупности создавало тот «гипнотический» эффект, о котором писал Б.К. Зайцев, или эффект «неопределенной таинственности происходящего» (415), в определении А.Б. Муратова.

Так, по свидетельству Я. Полонского, Тургеневу долго не давался текст ночной песенки Муция. Автор пытался добиться в нем сочетания «бессмысленности и в то же время загадочности»⁹:

Месяц стал, как круглый щит.
Как змея, река блестит...
Друг проснулся, недруг спит –
Ястреб курочку когтит...
Помогай!(59)

Разумеется, в атмосфере «неопределенной таинственности» сюжета песенка Муция – лишь один штрих. Текст от начала до конца, но особенно – с момента возвращения Муция, производит впечатление калейдоскопической игры граней и ракурсов. В этом смысле трудноопределимость семантики окончательного финала повести вполне соответствует природе самого текста. «Эскизное» переложение сюжета Б.К. Зайцевым в ряде моментов выглядит неточным, то есть допускающим прямолинейность истолкования там, где – в логике тургеновского текста – ее нет (думается, это почти неизбежный дефект любого пересказа повести).

По существу, мы сталкиваемся с феноменом восприятия, о котором писал В. Шмид в связи с «Пиковой дамой» Пушкина: «Ошибка большинства интерпретаций в том, что они переоценивают тематическую определенность сюжета, заполняя нетождественные лакуны недостаточно продуманными конъектурами. <...> Уже попытка пересказать сюжет включает, как правило, конкретизацию неопределенных мест, лишь способствуя произвольным толкованиям»¹⁰.

Нелепо ставить в упрек Б.К. Зайцеву «неточности» его пересказа повести Тургенева: интерпретация текста не была его задачей. Но сами по себе они все-таки симптоматичны. Остановимся на некоторых из них. Абсолютность суждения о том, что Муций, «изучив тайны магии и чародейства», колдовством овладевает «нелюбящую его Валерией», в логике тургеновской повести не получает подтверждения.

Еще в конспекте 1879 года отношение Валерии к друзьям-соперникам, да и ее женская природа, заданы как неоднозначные:

В<алерия> не влюбляется ни в того, ни в другого, но с Альберто она спокойнее и дружелюбнее; Муцио ее слегка стесняет, хотя, будучи музыкальным (Альберто рисует), он отвечает скорее ее внутреннему чувству (382).

Эта неоднозначность сохранялась в первой редакции повести, что отражено в комментарии А.Б. Муратова: «На следующий день, после возвращения Муция из Феррары (Альберто “весь день находится в смутном состоянии духа”), Муций снова рассказывает свои истории. Валерия “остаётся дольше, чем накануне, хотя и замечает, что А<льберто> finge (ревнует – *Н. Е.*)”» (414).

Пусть в смягченном виде, но двойственность героини пронизывает и весь окончательный текст. Потенциал этой двойственности присутствует в суждениях жителей Феррары о перспективе судьбы Валерии (еще в преддверии основных событий сюжета):

О, как счастлив будет тот юноша, для которого *распустится наконец* этот еще свернутый в лепестках своих, еще *нетронутый и девственный цветок!* (48)¹¹.

Она постоянно пульсирует и в дальнейшем развитии сюжета:

<...> с каждым днем огонь, зажженный в сердцах обоих юношей, разгорался сильнее и сильнее; однако Валерия ни одному из них не оказывала предпочтения, хотя присутствие их ей видимо нравилось. С Муцием она занималась музыкой; но разговаривала больше с Фабием; *с ним она меньше робела* (49 - 50).

В течение целого дня Муций обращался с Валерией почтительно-просто, как давнишний друг; но уходя, он пожал ей руку крепко-накрепко, надавив пальцами на ее ладонь и так настойчиво заглядывая ей в лицо, что она, хоть и не поднимала век, почувствовала этот взгляд на *внезапно вспыхнувших своих щеках*. Она ничего не сказала Муцию, но отдернула руку, а *когда он удалился, посмотрела на дверь, через которую он вышел*. Она вспомнила, как и в прежние годы она его *побаивалась...* и теперь *нашло на нее недоумение*» (53 – 54)¹².

Валерия не скоро заснула; *кровь ее тихо и томно волновалась*, и в голове слегка звенело... от странного того вина, *как она полагала, а может быть*, и от рассказов Муция, от игры его на скрипке... (54)

И я из комнаты не выйду – пока он не уедет. А ты теперь пришли мне моих служанок... да постой: возьми ты эту вещь! – она указала на жемчужное ожерелье, <...> данное ей Муцием, – и *брось ее тотчас в самый наш глубокий колодезь. Обними меня – я твоя Валерия – и не приходи ко мне, пока... тот не уедет* (64)¹³.

Лошади шли шагом, и когда они заворачивали перед домом, Фабию почудилось, что на темном лице Муция мелькнуло два белых пятнышка... Неужели это он к нему обратил свои зрачки? Один малаец ему поклонился... насмешливо, по обыкновению.

Видела ли это всё Валерия? Жалузи ее окон были закрыты... *но, может быть, она стояла позади их*» (66).

Вызывает возражение своей буквальностью и другая деталь «пересказа»:

В первую ночь (Муций – *Н. Е.*) является ей во сне – во сне она и отдается ему.

Внешне подобная транскрипция сюжетной ситуации как будто верна. Как иначе передать суть происходящего? Но отсутствие поправки на модальность события придает странный колорит сказанному. Нивелируется граница сна и яви, да и сама природа их. Тургеневский сюжет держится на странном балансе обеих модальностей, лежащем почти за гранью разумения.

К вышеописанному событию, поверх логических барьеров, могут быть отнесены совершенно взаимоисключающие суждения: 1. Происходящее есть сон; 2. Происходящее есть явь. Потому-то «страшные» сны Валерии в финале повести оказываются «причастными» к вопросу, замершему на ее устах: «Неужели?» Но печать двойственности лежит и на финальном вопросе (о чем уже говорилось). Поэтому долгожданное зачатие ребенка может быть мотивировано как «реальностью» страшных снов, так и совершенно иными реальными причинами (хотя «страшные сны», как и недолгое, но драматическое присутствие Муция в жизни супругов, выглядят катализаторами, выводящими их отношения на иной уровень зрелости).

Когда Г.А. Бялый¹⁴ исключает наличие необъяснимого в сюжете «Песни торжествующей любви» и усматривает природу странности поведения тургеневских героев в увлечении автора естественнонаучным эмпиризмом, – это только одна возможная сторона осмысления событий повести. Больше оснований имеет под собой позиция А.Б. Муратова, дающего (на основании современных Тургеневу научных исследований¹⁵) клиническую картину человека в состоянии сна или «искусственного сомнамбулизма», в системе которой может быть описано поведение героев повести, но оставляет за текстом Тургенева право на его художественную самодостаточность: «Песнь торжествующей любви» написана так, чтобы читатель постоянно ощущал эмоционально-смысловую емкость каждого эпизода, который (как и произведение в целом) в одно и то же время мог быть мотивирован психологически с точки зрения естественнонаучных знаний XIX в. (объяснение гипнотизма и т. д.) и быть фантастичным. Цель такого изображения, вероятнее всего, заключалась в желании показать, что никакая правдоподобность не объясняет до конца тайн человеческой жизни и поступков. Более того, возможность и даже достоверность изображенной ситуации должна была, по убеждению Тургенева, еще сильнее подчеркнуть принципиальную необъяснимость многих законов природы»¹⁶.

Еще одна «неточность» пересказа той же природы, что и предыдущие:

Во вторую (ночь – *Н. Е.*) тайными своими силами (Муций – *Н. Е.*) уводит её из спальни мужа в павильон в парке.

Сложно усмотреть целенаправленно волевое начало в действиях Муция во вторую ночь: «уводит». Если влиянию «тайных сил» подвержена Валерия, которая «как лунатик, безжизненно устремив прямо перед собою потускневшие глаза, протянув вперед руки, направляется к двери сада», то и Муций в этой сцене не свободен от них:

Навстречу ему (Фабию – *Н. Е.*), по дороге, ярко залитой блеском месячных лучей, идет, тоже как лунатик, тоже протянув руки вперед и безжизненно раскрыв глаза, – идет Муций... Фабий подбегает к нему – но тот, не замечая его, идет, мерно выступая шаг за шагом – и недвижимое лицо его смеется при свете луны, как у малайца (61).

Видимо, спорить можно лишь о том, единый ли источник «тайных сил» действует в данном случае (малаец) или разные (Муций и малаец). Однако и этот вопрос не исчерпывает смыслового объема ситуации. В нее введен «побочный», но чрезвычайно активный фактор – «до жесткости яркий» свет луны. Магия лунного света проходит через все ночные сцены повести и действует фактически как самостоятельная «сила» и величина. Причем она поддерживает в сюжете не только атмосферу колдовского, иррационального (I), но фиксирует (подобно камертону) еле уловимые эмоционально-психологические оттенки в противоречивой гамме отношений героев (II): сближая Муция и Валерию, она дистанцирует, отдаляет друг от друга Валерию и Фабия.

I. *Луна светила ярко*, хотя незадолго перед тем пробежал легкий дождик. С закрытыми глазами, с выражением тайного ужаса на неподвижном лице, Валерия приблизилась к постели <...>. Фабий обратился к ней с вопросом – но она ничего не ответила; казалось, она спала. <...> Тогда он вскочил и побежал в сад через полуоткрытую дверь. *Лунный, до жесткости яркий свет обливал все предметы* (58).

II. Стена от ужаса, после долгих усилий, проснулась Валерия. <...> Фабий лежит с нею рядом. Он спит; но лицо его, *при свете круглой и яркой луны*, глядящей в окна, бледно, как у мертвеца... оно печальнее мертвого лица (54).

Фабий с недоумением посмотрел на Валерию... она закрыла глаза, отвернулась – и оба, притаив дыхание, прослушали песнь до конца. Когда замер последний звук, *луна зашла за облако, в комнате вдруг потемнело...* Оба супруга опустили головы на подушки, не обменявшись словом, – и ни один из них не заметил, когда заснул другой (55).

Мотив лунного света становится, таким образом, одним из способов компенсации ограничения, наложенного стилем повести на самопроявление авторского начала, – эквивалентом лиризма, инструментом авторской психопэтики.

Помимо вышеназванных, Тургенев вводит в структуру текста множество деталей, способствующих «расщеплению, дроблению» дискурса, вводящих новые и новые условия сочетаемости смысловых единиц, а значит – усложняющих общую картину смысловых связей. К ним можно отнести: статус главных героев (Фабия и Муция) как «друзей» и «соперников» – одновременно; эстетическое заострение конфликта, в рамках которого друзья-соперники являются еще и *художниками*, вовлекая в конфликт стихии музыки и живописи; роль матери Валерии, которая (как и в «Фаусте» Тургенева) определяет выбор дочери, оставив под вопросом (на волю сюжета) природу собственных симпатий и склонностей последней; двойственность соотношения «Муций – малаец», в рамках которого оба выглядят то двойниками, то «службой» или «господином» попеременно («Вас – двое, и кто вас разберет, который которым владеет?»), по выражению В. Розанова¹⁷); секрет *немоты* малайца и всех обстоятельств сюжета, которые «покрыты» ею, и в то же время – загадка совершенного владения им итальянским языком, о чем свидетельствует предотъездная записка; двойственность фигуры Муция, наделенного не только жестокой силой магии, но музыкальным даром и тем титанизмом трагической страсти, который в тургеневской системе всегда отмечен сочувствием автора (последнее сочетание вообще – знаковое у Тургенева): пытаясь подчинить себе волю Валерии, он сам лишен собственной воли по тому роковому закону страсти, который действует в тургеневском мире: «возвышение оборачивается порабощением» (В. Маркович).

К слагаемым атмосферы двойственности следует отнести отсутствие мотивировки, повествовательного комментария в ряде сюжетных ситуаций и поведении героев, в особенности – Муция и малайца, чьи образы в наибольшей степени «пропитаны» таинственностью самого разного рода и качества.

Так, остается не вполне понятным ритм дневных отлучек (исчезновений) Муция. Сюжет в общей сложности охватывает три дня и три ночи. Главные события разворачиваются ночами. После каждой из ночей Муций исчезает, лишая Фабия, теряющегося в догадках и сомнениях, возможности задать все те вопросы, которые его мучат. Малаец же – нем. Что это? Сюжетная уловка, оберегающая тайну? Какую? Если же нет (или хотя бы – не только уловка), то напрашивается вопрос о человеческой природе Муция. Он производит впечатление «ночного существа». Если же вспомнить детали, которыми отмечены оба его отъезда из Феррары, то они и вовсе провоцируют представление о Муции как существе «инобытийной» природы, подключая ряд соответствующих коннотаций и смысловых сцеплений в тексте повести.

Во все пять лет, прошедших с его отъезда, никто о нем ничего не ведал; всякие слухи о нем замерли, точно он исчез с лица земли (51).

Супруги зажили прежней жизнью. Муций для них исчез, как будто его никогда не существовало. И Фабий и Валерия, оба точно условились не упоминать о нем ни единым звуком, не осведомляться о его дальнейшей судьбе: она, впрочем, и для всех осталась тайной. Муций действительно исчез, точно провалился сквозь землю (66).

Неимоверный баланс сюжета на пересечении целой системы модальностей и широкого диапазона «двойственности», подведенной едва ли не под каждый элемент текста, обеспечивают повести Тургенева (при ее небольшом объеме) перспективу смыслового расширения и смысловой вариативности. Непонятно, какого рода авторские усилия могли «запустить» подобный структурный «механизм». Для сугубо рациональных усилий – это слишком изощренно. Если же допустить интуитивность подобной «постройки», то и она поразительна в своей изощренной тонкости.

Поставив вопрос о соотношении, которое существует между «способом завершения рассказа и степенью целостности структуры рассказа», П. Рикер выделит условия, определяющие эту целостность: «большая или меньшая эпизодичность действия», «единство характеров, структуры аргументации»¹⁸.

Поэтика тургеневской повести, с учетом названных критериев, не обещает однозначного финала. Читатель переживает достаточно серьезную «фрустрацию» в попытке выстроить и «упорядочить» сюжет, наносящий удар его разнообразным «парадигматическим ожиданиям»¹⁹. Концовка в данном случае гармонирует «с тональностью неразрешенности, пронизывающей все произведение»²⁰: «Концовка, не содержащая в себе завершения, уместна в произведении, где автор намеренно и сознательно поднимает проблему, которую считает неразрешимой; и все же она остается обдуманной и согласованным финалом, который рефлексивным способом подчеркивает неисчерпаемость тематики всего произведения. Незавершенность в известном смысле демонстрирует неразрешимость поставленной проблемы»²¹.

Обдуманность окончательного финала тургеневской повести не вызывает сомнения, хотя бы потому, что он стал результатом переработки первоначальной версии. Насколько автор ощущал «согласованность» итоговой редакции финала со всем строем произведения, сказать трудно. Текст повести оставляет впечатление напряженной попытки автора «разрешить» один из самых мучительных вопросов своей жизни и творчества: осуществить внутренний выбор между образами гармонически ясного чувства и жертвенной страсти. В этом смысле нам кажется и глубоким, и пронизательным понимание Б.К. Зайцевым того

внутреннего импульса, который лежит в основании повести Тургенева: «...если за долгую жизнь скопится вглуби чувство томления – не оно ли толкает фантазию?»

Свойство «обратимости» окончательного финала повести, наложение в нем друг на друга обеих версий финала не свидетельствуют о разрешенности проблемы. Сознание гибельности страсти не освобождает от чувства эфемерности любви, которая «выше мира и страстей». Может быть, это сознание и заставляет автора провести Фаbia и Валерию через драматический опыт прикосновения к стихийно-иррациональной стороне любви.

Особо значима на фоне сказанного роль финальной константы – мелодии «Песни торжествующей любви». Выведенная в заглавие повести, она стала знаком всего сюжета. При этом вопрос, с кем из героев повести она соотнесена, вряд ли может быть разрешен. Задеты ею все герои, но пережить «удовлетворенную, торжествующую» любовь естественным порядком в рамках сюжета не дано никому. Так, супружеское счастье Фаbia определено как «увенчанная любовь», что сразу понижает ее статус по сравнению с «любовью торжествующей»:

Тяжело было Фабию расстаться с другом детства и юности... но радостное ожидание близкого блаженства вскоре поглотило всякие другие ощущения – и он отдался весь восторгам *увенчанной любви* (50).

Сама формульность обоих определений – знак того, насколько они «отстоялись», отшлифовались в тургеневском сознании.

Именно острота реакции на «Песнь...» позволяет обнаружить потенциал неудовлетворенности в душах Фаbia и Валерии, внося диссонанс в бесстрастную гармонию их супружеского союза.

<...> страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и *Фабию и Валерию стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза...* (53)

Но в это мгновение со стороны павильона принеслись сильные звуки, и оба – и Фабий и Валерия – *узнали мелодию*, которую сыграл им Муций, называя ее песней удовлетворенной, торжествующей любви. Фабий с недоумением посмотрел на Валерию... она закрыла глаза, отвернулась – и *оба, притаив дыхание, прослушали песню до конца* (55).

Преимущество Муция, быть может, лишь в том, что ему дано «воспроизвести» заразительную силу мелодии.

«Песнь...» – знак устремленности героев к некому пределу чувства, пережитому ими как восприятие «мелодии», но не «ролевое» чувство²². Таким образом, любовь по-прежнему

утверждена у Тургенева как сила, управляющая всеми, но неподвластная никому. Тургеневский мир знает сильных и слабых героев, но в нем нет никого, кто оказался бы сильнее любви. В известном смысле все они равны шестнадцатилетнему Володе («Первая любовь»), пережившему первое потрясение любви и уже из этого опыта вынесшему чувство ее недостижимости:

Последний месяц меня очень состарил – и моя любовь, со всеми своими волнениями и страданиями, показалась мне самому чем-то таким маленьким, и детским, и мизерным перед тем другим, *неизвестным чем-то*, о котором я едва мог догадываться и которое меня *пугало, как незнакомое, красивое, но грозное лицо, которое напрасно силишься разглядеть в полумраке...*» (VI, 361)

Впрочем, правильнее отнести принадлежность такой оценки двум лицам, оба из которых являются соавторами воспоминаний и вполне могут подписаться под ней: шестнадцатилетний Володя и сорокалетний Владимир Петрович.

Примечания

¹ Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях Тургенева 1850-х годов // Маркович В.М. Избранные работы / БАН. СПб.: Ломоносовъ, 2008. С. 279. (Серия «Вечные спутники»).

² Там же. С. 278 - 279.

³ Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Жизнь Тургенева: Романы-биографии. Литературные очерки. М.: Русская книга, 1999. С. 168.

⁴ Текст повести и примечания к ней А.Б. Муратова цитируются с указанием страниц в скобках по изданию: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. Другие произведения Тургенева цитируются по тому же изданию с указанием в скобках тома и страницы.

⁵ Там же. С. 420.

⁶ Барт Р. S/Z. М.: РИК «Культура». Изд-во «Ad Marginem», 1994. С. 68.

⁷ Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 73.

⁸ Там же. С. 76.

⁹ Цит. по: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 416.

¹⁰ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1996. С. 25.

¹¹ Во всех цитатах из тургеневских произведений, за исключением особо оговоренных случаев, курсив наш.

¹² В тургеневском сознании, судя по всему, Валерия типологически соотносится с группой «бесстрастных» героинь в произведениях писателя (хотя природа их бесстрастности различна). Об интересе Тургенева к этому женскому типу свидетельствуют (каждый в свою меру) образы Веры Ельцовой («Фауст»), Лизы Калитиной («Дворянское гнездо») и в особенности – А.С. Одинцовой («Отцы и дети»), а также героини стихотворения в прозе «Н. Н.». Героини данного типа – женщины с непроявленным (иногда до поры) психофизиологическим потенциалом. Поведение Валерии в процитированной ситуации вечернего прощания с Муцием очень многими деталями напоминает поведение А.С. Одинцовой после двух ее «свиданий» с Базаровым, предшествующих разрыву. И тут, и там героини – помимо воли – чувствуют присутствие чего-то «незнакомого», а потому пугающего в своем психологическом состоянии. Параллель тем более любопытна, что в романе «Отцы и дети» поведение и состояние героини не обусловлены влиянием никаких сверхъестественных факторов: «Он прошелся по комнате, потом вдруг приблизился к ней, торопливо сказал “прощайте”, стиснул ей руку так, что она чуть не вскрикнула, и вышел вон. Она поднесла свои склеившиеся пальцы к губам, подула на них и внезапно, порывисто поднявшись с кресла, направилась быстрыми шагами к двери, как бы желая вернуть Базарова... Горничная вошла в комнату с графином на серебряном подносе. Одинцова остановилась,

велела ей уйти и *села опять, и опять задумалась*» (VII, 94); «Она до обеда не показывалась и всё ходила взад и вперед по своей комнате, заложив руки назад, изредка останавливаясь то перед окном, то перед зеркалом, и медленно проводила платком по шее, на которой ей всё чудилось горячее пятно. <...> Она задумывалась и краснела, вспоминая почти зверское лицо Базарова, когда он бросился к ней...

“Или?” – произнесла она вдруг, и остановилась, и тряхнула кудрями... Она увидела себя в зеркале; её назад закинута голова с таинственной улыбкой на полузакрытых, полураскрытых глазах и губах, казалось, говорила ей в этот миг что-то такое, от чего она сама смутилась...» (VII, 98 - 99).

¹³ Интересна двойственная семантика «ожерелья» в повести Тургенева. С одной стороны, она связана с колдовской (магической) атрибутикой, с другой – имеет сугубо психологическую, по своему характеру, подоплеку. Желание Валерии избавиться от «опасной» вещи коррелирует с желанием избавиться от «опасного» в собственной душе. Подтверждение тому, например, авторский комментарий к ситуации, приведенный в письме А.В. Топорову (22. 11 /4. 12/1881): «Что Валерия велит бросить ожерелье в “самый наш глубокий колодезь” – вовсе не опечатка – а *женская черта*, она хотела бы бросить эту вещь на дно моря – а если возможно, еще глубже» (415).

Вообще сохранение «опасной», роковой тайны в женской душе неоднократно сопрягается у Тургенева с образом воды, «глубокого колодезя», на дне которого погребены ключи от тайны. См., например, комментарий повествователя к поведению Ельцовой-старшей в повести «Фауст»: «“Я боюсь жизни”, – сказала она мне однажды. И точно, она ее боялась, боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются! Страшно сказались эти силы Ельцовой: вспомни смерть ее матери, ее мужа, ее отца... <...> Я не видел, чтоб она когда-нибудь улыбнулась. Она как будто заперлась на замок и ключ бросила в воду» (V, 98).

¹⁴ Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. М.-Л.: Наука, 1962.

¹⁵ Мори А. Сон и сновидения: Психологические исследования и наблюдения А. Мори. М.: Типография Грачева и К°, 1867; Чиж В. Ф. Тургенев как психопатолог. М.: Типография И. Н. Кушнерова и К°, 1899.

¹⁶ Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870 - 1880-е годы). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. С. 88.

¹⁷ Розанов В.В. М.Ю. Лермонтов (К 60-летию кончины) // Розанов В.В. Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. С. 272. (Б-ка «Любителям российской словесности»).

¹⁸ Рикёр П. Время и рассказ. М.;СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН. Университетская книга, 2000. С. 29.

¹⁹ Там же. С. 33.

²⁰ Там же. С. 30.

²¹ Там же. С. 30.

²² В этом смысле «Песнь...» включается в парадигматический ряд произведений Тургенева, в которых эстетическое потрясение становится переломным, обнажающим и духовный потенциал героев, и силу их чувств: например, «Анчар» – в «Затишье», «Фауст» Гете – в «Фаусте», «На холмах Грузии» – в «Первой любви», музыка Лемма – в «Дворянском гнезде» и т. д.

**Концовки сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая*
в историко-литературной перспективе (Достоевский и другие)**

Нельзя не заметить, что при всей сложности устройства сюжета классической литературы, в нем могут быть вычленены устойчивые сюжетные ситуации/сюжетные положения/фабульные схемы, которые и образуют своего рода сюжетный репертуар мировой и национальной литературы. С одной стороны, сюжет литературы Нового времени не может быть к ним сведен, с другой – он очевидным образом из них состоит. Как же универсальный сюжетный репертуар проявляет себя в авторском сюжете?

Предварительно отметим, что сюжетный репертуар в целом не может быть охарактеризован как актуальный или не актуальный безотносительно литературного процесса. В классическом повествовательном тексте часто используются сюжетные структуры, утратившие актуальную семантику. С этой точки зрения они вполне могут быть соотнесены с грамматической системой языка: сюжетные структуры образуют основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Как отмечает Ю.М. Лотман, «в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот»¹. Актуализация семантики, как правило, сопровождается существенной структурной трансформацией. Здесь действует общий закон сюжетного построения, о котором Б.О. Корман писал: «Литературное произведение представляет собой единство множества сюжетов разного уровня и объема, и в принципе нет ни одной единицы текста, которая не входила бы в один из сюжетов. <...> То, что является внесюжетным элементом для данного сюжета, обязательно выступает как элемент другого сюжета»². При этом вводимый «чужой» сюжетный мотив оказывается тем более свободным по отношению к сюжету в целом, чем менее традиционных устойчивых значений поглощает авторский сюжет. С этой точки зрения иерархия сюжетных ситуаций и мотивов по принципу второстепенные/первостепенные становится неактуальной. В.Е. Ветловская справедливо замечает, что «отдельные мотивы, обладающие второстепенными по отношению к теме значениями <...> могут стать и обычно становятся соединительным звеном новых тематических сцеплений и, более того, служить обозначением новых тем»³. При рассмотрении семантических сцеплений, ведущих в конечном счете к перекодировке сюжета, актуализируется понятие границы сюжетной ситуации, на которой и происходит

сцепление. В данном случае мы попытаемся рассмотреть концовки сюжетных ситуаций⁴ и их функции в формировании семантики сюжетного целого.

С интересующей нас точки зрения проследим движение нескольких сюжетных ситуаций в границах сюжетного целого произведений Достоевского.

Давно отмечена приверженность Достоевского к использованию сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая*, восходящей к «Бедной Лизе» Карамзина. Повесть относится к произведениям, аккумулирующим семантику сюжета, о чем писал В.Н. Топоров по поводу так называемого «Лизиного текста»: «Не с повести Карамзина начинался этот текст, но именно она задним числом оформила разрозненный эмпирический материал»⁵.

Карамзинская сюжетная ситуация заметна уже в первом романе Достоевского «Бедные люди». А. Бем и К. Истомина, анализируя генезис романа, усматривают в первых слоях сюжета следы сентиментальной повести об обманутой девушке (дневник Вареньки). В роман «Униженные и оскорбленные» переходит теперь «в более развернутом виде один из элементов недошедшей до нас новеллы об обманутой девушке: история разорения отца героини, начавшаяся с потери им места управляющего в помещичьем имении. Только слегка намеченная в романе «Бедные люди», она оказалась в «Униженных и оскорбленных» до конца сюжетно использованной»⁶. И в «Белых ночах», и в «Слабом сердце» мы встречаем признаки той же сюжетной ситуации. Очевидно, что она во всех случаях редуцирована – концовка отсечена и заменена другой: в «Белых ночах» – мнимая *соблазненная и покинутая* – жених возвращается к Настеньке, в «Слабом сердце» покинутая невеста, Лиза, утешена другим. То же можно сказать и о романе «Подросток» – в истории матери героя концовка интересующей нас сюжетной ситуации замещена вполне благополучной: фиктивный брак покрывает грех, а затем герой и вовсе возвращается в лоно семьи⁷.

Именно «продолжение» сюжета каждый раз выходит на первый план и помещается в сильную позицию, а усеченная исходная ситуация отодвигается в предысторию. При всех структурных изменениях семантическое ядро сюжетной ситуации остается неизменным. В этом проявляется свойство сюжета-ситуации («неотчуждаемая авторская собственность»), отмеченное Л.Е. Пинским в связи с Дон Кихотом, на материале которого проводится размежевание сюжета-фабулы и сюжета-ситуации: «Ни в одном из романов не повторяются его фабульные мотивы. Ни один из последующих донкихотов не зачитывается до безумия рыцарскими романами, не принимает ветряных мельниц за великанов и не поражает стадо баранов – вообще не повторяет ни один из подвигов Рыцаря Печального образа. Новые донкихоты не отождествляются в сознании читателей с

идальго из Ламанчи и не носят поэтому его имени. Они лишь соотнесены с персонажем знаменитого романа как с нормой "донкихотства"⁸ (то есть с семантическим ядром образа и сюжета).

В конце 1840-х годов в русской литературе получает широкое распространение сюжет романа (и драмы) А. Дюма «Дама с камелиями» (1847). Роман/драму А. Дюма в отношении сюжета можно назвать столь же прецедентным текстом, как и «Бедную Лизу» Карамзина. Сюжетная ситуация *камелия* сразу попадает в актуальное сюжетное пространство русской литературы. Однако прецедентный сюжет трансформируется гораздо существеннее и уже не только в пределах творчества того или иного автора. Натуральная школа, как известно, культивировала сочувствие «несчастливым созданиям», они поэтизировались даже в пределах нравоописания. Акцент делался прежде всего на нравственную несостоятельность растлевающей среды, что фактически оправдывало «падение» героини. Эта традиция сохранилась в русской литературе надолго, если не сказать навсегда.

«Ода петербургских камелий Новому Поэту» Д. Минаева, по форме пародирующая ряд стихотворений Некрасова и непосредственно направленная на И. Панаева, автора «Очерков из петербургской жизни Нового поэта» («Дама из петербургского полусвета», «Камелии», «Шарлота Федоровна»), кроме прочего, вполне отражает тенденцию, характерную для литературной ситуации в целом.

Все мы – Шарлоты, Армансы, Амелии –
Прежде не знали тех благ;
Было в презрении имя камелии,
Мы утопали в долгах;
Вдруг улыбнулось нам счастье алмазами,
Принял с восторгом нас свет,
Лишь о камелиях вышел с рассказами
Новый Поэт.
<...>
Ты, увлечен благородною целию,
Наш воспевал идеал,
И на пирах за то каждой камелией
Пит твой заздравный бокал⁹.
<...>

Однако тот же Д. Минаев иронизирует по поводу критической рецензии В.И. Аскоченского, редактора и издателя «Домашнего чтения», в которой осуждается «безнравственный и соблазнительный» рассказ «Камелия»: «...сильно подействовал протест г-на Аскоченского на петербургских камелий. Они надели власяницы, постились, посыпали главу свою пеплом и в заключение попросили одного знакомого им поэта сочинить в стихах благодарственный гимн г-ну Аскоченскому» (далее приводился сам гимн)¹⁰.

Слово «камелия» стало маркером сюжета, из которого ушла собственно заключительная мелодраматическая часть, связанная с судьбой Маргариты Готье и Виолетты из «Травиаты». Принесение себя в жертву возлюбленному, смерть как сюжетный финал здесь отсутствуют. При этом в оправдательном варианте сюжета с камелией в качестве предыстории начинает фигурировать сюжетная ситуация *соблазненная и покинутая*.

Достоевский возвращается в литературу фактически с начала 1860-х годов. За это время сюжет претерпевает существенные изменения. У *соблазненной и покинутой* - и вследствие этого «падшей» героини - появляется учитель, который просвещает героиню и делает ее «новым человеком», достаточно вспомнить историю Насти Крюковой и девушек из мастерской в романе Чернышевского «Что делать?». Такая редакция сюжетной ситуации активно использовалась в нигилистическом и антинигилистическом романе 1860 – 1870-х годов, соответственно с разной оценочной трактовкой «учителя». В «Записках из подполья» Достоевский, полемизируя, в частности, с Чернышевским, показывает крах такого учительства. «Лизин сюжет» в «Записках из подполья» с этой точки зрения располагается где-то между натуральной школой и идеологическим романом (в духе натуральной школы герой описывает неизбежную участь Лизы – болезнь, нищета, смерть; в духе полемики с Чернышевским - перевоспитываемая «камелия» посрамляет антигероя нравственной высотой).

Кроме полемических задач, здесь, как и во всех сюжетных решениях Достоевского, проявляется своего рода «сюжетный феминизм». О. Меерсон отмечает, что даже в тех случаях, когда Достоевский использует сюжетную ситуацию, в которой герой выступает не только в однозначно ничтожной роли (карамзинский герой именно таков), писатель отводит ему самую жалкую роль. Скажем, используя сюжетную ситуацию *женщина, вынужденная себя продавать ради возлюбленного* (А. Прево «Манон Леско») в «Игроке», Достоевский дает имя героя-любовника негодяю французу «...его Де-Грие, в отличие от героя Прево, не мучим сомнениями по поводу отсутствия добродетелей у его

возлюбленной или своей собственной роли в ее возможной продажности или неверности»¹¹.

В «Идиоте» и «Братьях Карамазовых» мы встречаемся с крайне усложненной структурой интересующей нас сюжетной ситуации. Комментируя эпизод романа «Идиот», в котором Тоцкий на вечере у Настасьи Филипповны рассказывает, как «перебил» даму у соперника тем, что скупил все любимые ею камелии, опередив соперника, О. Меерсон отмечает параллель героини и Дамы с камелиями: это тождество «подтвердится в судьбе и в жертвенном (или самоубийственном) желании Настасьи Филипповны устраниваться из жизни возлюбленного. Она пытается сделать это, подобно Маргарите Готье и Виолетте в «Травиате»¹². Не менее значим и другой сюжетный подтекст, введенный именем графини Дюбарри, знаменитой французской куртизанки. Лебедева поражает судьба куртизанки, уготовившая ей страшную смерть. Смерть от ножа (на гильотине) и просьба «повременить минуточку», как замечает исследовательница, соотносимы с жертвенностью Настасьи Филипповны, из последних сил пытающейся отсрочить замужество с Рогожиным, где ей уже не удастся уйти от ножа. Однако в отличие от Маргариты Готье, Виолетты и графини Дюбарри, героиня Достоевского жертвует жизнью сознательно и добровольно.

В «Братьях Карамазовых» сюжетная ситуация *соблазненная и покинутая* связана с Грушенькой и отнесена в предысторию (в 17 лет ее соблазнил и бросил офицерик-поляк). Ее настоящее – *падшая женщина* – непосредственно связано с этой предысторией. Характерна и семантическая перекодировка сюжета. В монастыре Федор Павлович пытается защитить Грушеньку: «Она может быть в юности пала, заеденная средой, но она ”возлюбила много”, а возлюбившую много и Христос простил» - «...не за такую любовь простил», - отвечает отец Иосиф. Подобное оправдание направляет перекодировку в русло сюжетной ситуации *Мария Магдалина, раскаявшаяся грешница*. Сюжет, кроме всего прочего, наилучшим образом совмещавшийся с сюжетом *камелия*¹³. В «Дневнике писателя» Достоевский писал по поводу процесса г-жи Великановой : «Г-н защитник в конце своей речи применил к своей клиентке цитату из Евангелия: ”она много любила, ей многое простится”. Это, конечно, очень мило. Тем более, что г-н защитник отлично хорошо знает, что Христос вовсе не *за такую любовь* простил ”грешницу”. Считаю кощунством приводить теперь это великое и трогательное место Евангелия <...> вкореняется почему-то с самой школы понятие, что Христос именно за эту любовь простил грешницу, то есть именно за клубничку или, лучше сказать, за усиленность клубнички, - пожалел, так сказать, привлекательную эту немощь»¹⁴. Словом, эта версия, чрезвычайно популярная в демократической литературе, вызывает полемику не только в публицистике, но и в художественных произведениях писателя. Заметим попутно, что

сюжетная схема идеологического романа с перевоспитанием *падшей женщины* воспроизводит именно этот евангельский сюжет: роль учителя, проповедующего учение, отводится «новому человеку». В романе «Воскресение» сюжетная линия Катюши Масловой, начинающаяся сюжетной предысторией *соблазненная и покинутая*, с упомянутыми уже промежуточными звеньями (между *кто виноват?* и *что делать?*), завершается именно этой, характерной для идеологического романа 1860-х годов, ситуацией перевоспитания *падшей женщины*. Здесь учителем, несущим воскресение, новое учение о жизни, оказывается революционер.

Вернемся к Достоевскому. В контексте нашей темы нельзя не указать на то, что парадоксальным образом «роковые» героини Достоевского – Настасья Филипповна, Грушенька - в сюжетном смысле генетически восходят к *соблазненным и покинутым*. Парадокс этот, конечно, внешний. Сюжетная ситуация, отнесенная к предыстории (эта фаза соответствует сюжетному звену *камелия*), важна здесь для мотивации того, почему культивирование уязвленной гордости превращает героиню в мстительницу, мучительницу героя. *Камелия* - «чужое» слово о героине, всегда фарисейское, идущее извне. Столь же внешне оправдательной и ложной выглядит проекция сюжетной ситуации *кающаяся грешница*. Осознание греха не приходит к героиням Достоевского, оно свойственно им изначально. Финалы Достоевского всегда сопровождаются «отпадением» литературных схем, первоначально густо прочерченных по сюжетному полю.

Таким образом, можно заключить, что типологически близкие «репертуарные» сюжетные ситуации, попадая в орбиту сюжета того или иного произведения, не сохраняют полного объема структурных признаков, но всегда удерживают начальный семантический объем. Именно он подвергается вторичной семантизации. Очевидно, что замена концовки сюжетной ситуации существенно влияет на возможные структурные и тематические сцепления.

Размышляя о законе необратимости и неизменности сюжета (литературного и жизненного), герой Набокова, Гумберт, рассуждает: «Сколько бы раз мы ни открыли "Короля Лира", никогда мы не застанем доброго старца забывшим все горести и подымавшим заздравную чашу на большом семейном пиру со всеми тремя дочерьми и их комнатными собачками. Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня Х. Никогда не поправится Эмма Бовари...». В отношении сюжета сказано очень эффектно и верно по сути. Но это свойство сюжета только подчеркивает его структурный парадокс. Функционально репертуарные сюжетные ситуации в сюжетном целом оказываются поставленными в динамическую позицию *возможного*. Применительно к нашему случаю

– что могло бы стать с *соблазненной и покинутой*, останься героиня жива? Как выясняется, очень многое.

Примечания

¹ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 224.

² См. Корман Б.О. Принципы анализа художественного произведения // Корман Б.О. Избранные труды: Теория литературы. Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2006. С. 265.

³ Подробнее см.: Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. СПб.: Наука, 2002. С. 116.

⁴ Понятия *сюжетная ситуация*, *сюжетное положение* (А. Бем) будут использоваться мною в двух значениях – и как свернутый «чужой» сюжет, источником которого является сюжетный репертуар, и как часть сюжетного целого того или иного текста.

⁵ Топоров В. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: «Русский мир» ОАО «Классические учебники, 2006. С. 389.

⁶ Бем А.Л. Первые шаги // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 74.

⁷ Сюжетная ситуация используется Достоевским и опосредованно, в объеме карамзинского семантического потенциала, заложенного в «Пиковой даме» А.С. Пушкина. В первую очередь следует назвать романы «Преступление и наказание» (Дуня – Свидригайлов), «Бесы» (Лиза Тушина – Ставрогин).

Показательно то, каким образом потенциал сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая* использован в либретто оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама». История Лизы и Германна прочитана через «Бедную Лизу». Так, героиня топится после того, как понимает, что Германном владеет вовсе не любовная страсть. Кроме прочего, нарушение «правил» по отношению сюжетной ситуации *соблазненная и покинутая* состоит в том, что карамзинский сюжет (и далее всегда) предполагает социальное неравенство героев.

⁸ Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Изд-во РГГУ, 2002. С. 153.

⁹ Стихотворение Д. Минаева использовано Достоевским в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972 – 1990. Т. 1. С. 80 - 81.

¹⁰ Якубович И.Д. [Комментарий] Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 19. С. 274.

¹¹ Меерсон О. Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его (Мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 23. СПб.: Изд-во «Серебряный век», 2007. С. 88.

¹² Меерсон О. Указ. соч. С. 95.

¹³ Ср.: «Очень мне последнее время надоели разные Марии Магдалины!...», - говорит Миклаков в романе Писемского «В водвороте».

¹⁴ Достоевский Ф.М. Дневник писателя // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 19 - 20.

Акула и Гусев (о финале чеховского рассказа)

Чехов был чрезвычайно чувствителен к впечатлениям внешнего мира. Поэтому его творческое воображение как бы держалось реальности, избегая предметно-пространственной экзотики и фантазмагии. Рассказ «Гусев» почти до самого конца замыкает читателя в тесной и душной каюте судового лазарета, куда лишь эпизодически, в речах, переживаниях, дремотных видениях персонажей вторгаются зимние ландшафты России, контрастно чуждые ситуации морского плавания. Тем более поражает внезапно придвинутая прямо к глазам бездонная стихия океана, предвосхищающая кадры современной киномаринистики, а затем вознесение взгляда к небу, откуда видится еще более распахнутое мироздание. Неотразимая достоверность описания такова, что картина как-то не вписывается в привычные границы чеховского мира. Даже кажется, что автор не мог этого увидеть, хотя и плыл Индийским океаном с Сахалина на родину. Однако не только видел, но и оставил увиденное внутри себя¹.

Рассказ «Гусев» (1890) относится к так называемому «объективному периоду» творчества Чехова. Не вступая в спор по этому поводу, заметим, однако, что он мог бы читаться как путевой очерк, если бы автор не сумел вовлечь нас в монотонное, вязкое, замедленное время, в стиснутое, изматывающее качкой пространство, откуда только смерть освобождает трех человек, а заодно с ними и читателей рассказа. Пространственно-предметная пластика повествования настолько ощутима, что названные вещи приобретают дополнительные смыслы и, перекликаясь между собой, образуют подвижную сетку мотивов, подготавливающих финал и в нем развязывающихся. Характерным примером этого является ненавязчивое круглое окошечко каюты, подразумевающееся уже первой фразой рассказа («Уже потемнело, скоро ночь» (327)), и затем названное пять раз. Его предметностью фиксируется и тесное судовое пространство, и смутная возможность его расширения, и суточный круговорот времени, отмечающий смерти солдата Степана, «протестанта» Павла Ивановича и смиренного Гусева в первый, пятый и восьмой дни. О начинающейся качке не просто сообщается, но она как бы чувственно реализована: «Что-то ударилось о пол и зазвенело: должно быть, кружка упала» (327). И в другой раз, перед фразой «качка не унимается»: «...кажется, протащили по палубе что-то громоздкое или что-то треснуло»²(331). В обоих случаях звуки не совсем установленного происхождения создают впечатление пространственного объема. Нельзя забывать и «два железных колосника», которые кладут вместе с умершим Гусевым,

зашивая его в парусину. Дважды в несколько штрихов описывается палуба: один раз, когда Гусева, еще живого, ночью выносит наверх солдат с повязкой, другой раз, когда «перед заходом солнца выносят его на палубу и кладут на доску» (338), уже мертвого. Так совершается выход в пространство за круглым окошечком. Постепенно складывается и образ парохода, который как бы «предоставлен собственной воле и идет, куда хочет» (Еще до этого: «Пароход не стоит уж на месте, а идет куда-то дальше» (334))³. Имеет значение и упоминание рыбы в самом начале рассказа («...ихнее судно, когда они шли, на рыбину наехало и днище себе проломало» (327)), предсказывающее акулу в финале⁴.

Перечисленные мотивы вписаны во внешнюю реальность сюжета и могут быть рассмотрены в отвлечении от персонажей, несмотря на то, что особенностью чеховского мира является «всегда кем-то воспринятый мир»⁵. В то же время большинство мотивов, подхватывающих состояния природы, условия плавания, текущие события, совершенно неотрывны от реакций и переживаний героев, благодаря чему внешняя и внутренняя сторона мотивов не поддаются аналитическому расчленению, оказываясь вживленными друг в друга. Мотивы жары, духоты, сухости, лени, дремоты, скуки, сна и бреда и т.п. продвигаются, ветвясь, по всему рассказу, переходя в конкретные видения сгорающего в чахоточной лихорадке Гусева.

Ему мерещатся родные края, холод, зима и снег, брат в санях с детьми, но «вдруг ни к селу, ни к городу показывается большая бычья голова без глаз, а лошадь и сани уже не едут, а кружатся в черном дыму» (328).

Однако сцепленность предметов, явлений, состояний не исключает их тяготения к нескольким ведущим тематическим линиям, функцией которых выступают пучки мотивов. На первом плане лежит тема смерти, умирания, которая ведет сюжет; ее подсвечивает параллельная тема социальной трещины в русской жизни, персонифицируемая Павлом Ивановичем; но обе они в конце концов снимаются в финале природно-космической темой, которая оказывается содержательно главенствующей⁶.

Каким бы аналитическим операциям ни подвергать тематическую композицию чеховского рассказа, проход к его финалу не может обойтись без привлечения еще одной поэтологической инстанции, а именно организации повествования. Форма авторского присутствия в рассказах периода «Гусева» такова, что Чехов, повествуя о своих персонажах, «должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе» (Письмо Чехова к А.С. Суворину от 1 апреля 1890 г.). Это и происходит в «Гусеве», где «в кругозор рассказчика попадает только то, что дано видеть, слышать и сознавать Гусеву, ставятся вопросы, которые могли возникнуть в сознании Гусева»⁷. Все так, но формы несобственно-прямой речи, куда укладывается сопresутствие повествователя и

персонажа, настолько стилистически сближены, что почти не чувствуется разницы между их оценочными позициями, которые весьма далеки друг от друга. Даже в тех местах, где Гусеву предоставляется прямая речь, она нередко дистанцируется от несобственно-прямых форм, несмотря на подключение разрозненных диалектизмов. При этом очевидно, что автор творит своего героя, ведет его по предначертанному пути, но не становится им. И все-таки сомкнутость повествователя и персонажа столь тесна, преломляющая среда между ними столь тонка, что слово повествователя в отдельных случаях замещает несобственно-прямое, «чужое» слово персонажа. Разумеется, провести границу внутри несобственно-прямых форм, разводя речевой «гибрид», весьма затруднительно, но все-таки вряд ли возможно приписать сознанию Гусева следующий пассаж из его дум «о снеге и холоде»: «Пусть резкий, холодный ветер бьет в лицо и кусает руки, пусть комья снега, подброшенные копытами, падают на шапку, за воротник, на шею, на грудь, пусть визжат полозья и обрываются постромки и вальки, черт с ними совсем! А какое наслаждение, когда опрокидываются сани и летишь со всего размаху в сугроб, прямо лицом в снег, а потом встанешь весь белый, с сосульками на усах...» (335). Вряд ли лексика и риторика этого периода адекватна переживаниям персонажа в словесном выражении⁸. Как раз в таких местах и можно говорить о наличии лиризма у Чехова в качестве неотъемлемой стороны стилевой «объективности».

Слишком близкий контакт повествователя с Гусевым перед самым финалом приводит, может быть, к не совсем предусмотренному автором смысловому эффекту. После того, как Гусев умер, при его морском погребении повествователь передоверяет восприятие происходящего двум матросам, «упаковывающим» его в парусину, затем бессрочно-отпускным солдатам, команде парохода и священнику. Но далее Гусев остается один на один с океаном, а повествование продолжается как бы в зоне его сознания. Гусев уже мертв с полудня, но несобственно-прямая стилистика повествования удерживает его среди живых. Вот как это выглядит в четвертом абзаце от конца, когда финал уже начался: «Он быстро идет ко дну. Дойдет ли? До дна, говорят, четыре версты. Пройдя сажень восемь-десять, он начинает идти тише и тише, мерно покачивается, точно раздумывает, и, увлекаемый течением, уже несется в сторону быстрее, чем вниз» (338). С технической стороны здесь очевидный сбой в повествовании: автор по смыслу совершающегося обязан освободиться от восприятия героя, но изначальная установка стиля мешает ему. В сущности, подключение матросов и солдат ему не помогает, и читателю может показаться, что Гусев, как это бывает в сновидениях, созерцает собственную смерть. Однако стилистическое затруднение не смущает Чехова, он

оборачивает препятствие в свою пользу, создавая эффектное впечатление, что мертвый Гусев как бы не вовсе умер или что граница между жизнью и смертью стирается.

Тем не менее, в следующем абзаце (третьем от конца) Чехов находит способ постепенного перехода от несобственно-прямой речи к чисто авторской: «Но вот встречается он на пути стаю рыбок, которых называют лоцманами. Увидев *темное тело* (курсив наш. – Ю.Ч.), рыбки останавливаются как вкопанные...» (338). «Темное тело» – это уже не Гусев, у него нет восприятия, преломляющее авторское. Наконец в начале предпоследнего абзаца делается еще один шаг: «После этого показывается другое темное тело. Это акула» (339). Сюжетная композиция с участием двух «темных тел» позволяет наконец повествователю занять независимую позицию и избавиться от сцепления с героем. Разумеется, мы всегда понимали, что рассказ творит и ведет автор, хотя он и был скрыт за Гусевым, но теперь он как будто выходит к нам из-за тонированного стекла, и в двух последних абзацах перед нами распахивается природно-космическое пространство во всей своей необъятности. Сначала как водная стихия океана, а затем как соединение двух стихий – океана и неба. И эти пространства открыты автору, неожиданно соизмеримы с ним. Так совершается финальное действие «Гусева»:

«А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погода рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке назвать трудно» (339).

Примечания

¹ Впечатления от путешествия зримо и детально отразились в письмах Чехова. А воспоминания его племянника Михаила сохранили рассказ о купании в Индийском океане: «С кормы парохода был спущен конец. Антон Павлович бросился с носа на всем ходу судна и должен был ухватиться за этот конец. Когда он был уже в воде, то собственными глазами увидел рыб-лоцманов и приближающуюся к ним акулу (“Гусев”»)» (Чехов М.П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.: Московский рабочий, 1964. С. 232).

² Эти приемы в прозе предсказывают странные звуки чеховской драматургии, например, звук «лопнувшей струны» и т.п.

³ В наше время у Чехова часто видят мифологические коннотаты: в «Лошадиной фамилии» Ежи Фарыно усматривает в «Овсове» наведение на славянское божество Авсенья. Соответственно, и нам хочется подвести какой-нибудь подтекст к «Гусеву», и мы вспомним об «имраме», что в ирландском эпосе означает морское плаванье, совершаемое наугад, без заранее выбранного маршрута.

⁴ Мотив рыбы, предсказывающей акулу, перекликается с именем «девочки Акульки» из воспоминаний Гусева.

⁵ Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М.: Сов. писатель, 1986. С. 138.

⁶ Названные темы были, конечно, замечены и не раз обсуждались в немалой критической литературе о «Гусеве» (см. обзор точек зрения: [Катаев В.Б.] // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М. Наука, 1977. Т. 7. Здесь и далее текст рассказа цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках). В то же время предпочтение отдавалось социальной теме: контрверса между двумя носителями русской ментальности, безропотным крестьянином-солдатом Гусевым и разночинцем Павлом Ивановичем, обличающим все и вся, ставилась во главу угла. Оптимальный выход из этого противопоставления, особенно в отношении «нигилиста» Павла Ивановича, находится в статье: Катаев В.Б. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев» // В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974. С. 232 - 252. Сам В.Б. Катаев, рассмотрев проблему, также отклоняет доминирующую роль социальной темы в «Гусеве», и мы вслед за ним готовы повторить, что «в прямом авторском слове, которым заканчивается рассказ, две силы выступают на сцену – это равнодушие смерти и величие природы» (С. 252).

Из недавних работ о «Гусеве» отметим статью немецкого ученого: Доминик Хаас. «Гусев» – светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник. М.: Изд-во Литературного института, 1999. С. 78 - 100. Интересное и подробное прочтение рассказа от первой до последней строки, насыщенное многими наблюдениями, изложенными несколько сентиментально.

⁷ Катаев В.Б. Указ. соч. С. 251.

⁸ Можно предположить, что подобный прием восходит к манере Пушкина, когда он сначала заставляет немца-генерала произнести две-три фразы с акцентом, а затем этот акцент убирает без ущерба для восприятия, потому что инерция уже задана. У Чехова же повествователь и персонаж в чрезмерно близком контакте, как говорят в спорте, «на грани фола», и поэтому такие стилистические сдвиги можно расценить как нарушение правил, но можно и не придираться, считая подобные вещи, наоборот, художественной удачей.

**Нарративные курсивы в повести Д.И. Хармса «Старуха»:
от эпиграфа до финала**

В нарратологии такой тип нарратора, который мы встречаем в «Старухе», принято называть диегетическим, то есть не только повествующим об истории, но и полноценно в ней участвующим. При этом для значительной части повести Хармс выбрал далеко не самый распространенный способ повествования – в режиме настоящего актуального времени. Насколько это нечастый прием, – можно судить хотя бы по тому, что этот вид нарратива не считает существенным такой авторитет в нарратологии, как В. Шмид, утверждающий в полемике с Е. Падучевой, что «нарратор как повествующая инстанция остается вне рамок “внутреннего”, вернее, повествуемого мира. В повествуемый мир входит только более раннее “повествуемое я” нарратора»¹. И далее – уже в полемике с Л. Долежелом: «С персонажем идентичен не нарратор как нарратор, то есть повествующее “я”, а его прежнее повествуемое “я”»².

Утверждение В. Шмида справедливо по отношению к повествованию нарратора о событиях, участником которых он был и разворачивавшихся в условном прошлом. Временной лаг между повествованием об истории и самой повествуемой историей может быть разным – от многих лет до нескольких часов и даже минут, но он всегда подчеркивается глагольной формой прошедшего времени (прошедшее нарративное). В случае с настоящим актуальным сама структура текста и система повествовательных условностей предполагает полную синхронность презентации наррации и той событийной канвы, о которой включенный в действие нарратор повествует. Этот режим задается с самого начала повести:

На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: «Который час?»

– Посмотрите, – говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

– Тут нет стрелок, – говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

– Сейчас без четверти три.

– Ах так. Большое спасибо, – говорю я и ухожу.

Старуха кричит мне что-то вслед, но я иду не оглядываясь. Я выхожу на улицу и иду по солнечной стороне. Весеннее солнце очень приятно. Я иду пешком, щурю глаза и курю трубку. На углу Садовой мне попадается навстречу Сакердон Михайлович. Мы здороваемся, останавливаемся и долго разговариваем.

Мне надоедает стоять на улице, и я приглашаю Сакердона Михайловича в подвальчик. Мы пьем водку, закусываем крутым яйцом с килькой, потом прощаемся, и я иду дальше один³.

Легко видеть, что главной нарративной конвенцией данного фрагмента является разворачивание действия в момент рассказывания о нем. Такой принцип не может не напоминать кинематограф (А. Стоун-Нахимовская употребляет сравнение с дневником⁴, которое неточно, так как дневник – всегда записывание *уже происшедших* событий), в котором сообщение о происходящем совпадает с изображением этого происходящего и создает иллюзии полной включенности зрителя в действие в режиме реального времени.

Существуют вполне определенные характеристики такого способа повествования. Во-первых, компетенция нарратора строго ограничена: он не способен проникать в сферу сознания других персонажей, ему неизвестно будущее (по отношению к совершающимся в момент «настоящего» действий), – она полностью совпадает с компетенцией персонажа, с которым нарратор оказывается отождествленным. Во-вторых, зазор между фабулой и сюжетом оказывается сведенным к минимуму. В «Старухе» повествование происходит только на двух уровнях: действий главного героя – нарратора и его «потока сознания», разворачивающегося синхронно с этими действиями. В результате, оказываются невозможными такие распространенные сюжетные приемы, как мгновенное перенесение действия из одного места в другое, параллельное развитие нескольких сюжетных линий и даже приемы временного монтажа. Текст повести весьма точно хронометрируется, и несложно убедиться, что действие, начавшись в 14.45 первого дня, заканчивается около 20.00 дня следующего – и на протяжении всего этого времени читатель последовательно и непрерывно видит происходящее глазами нарратора – лишь с двумя перерывами, в которые его сознание выключается (потеря сознания во время пребывания в его комнате старухи и четырехчасовой сон с 5.30 до 9.30, сразу после того, как герой-нарратор обнаружил, что она умерла). Нарратив о событиях периодически прерывается размышлениями главного героя (которые могут включать в себя даже целые вставные новеллы – как рассказ о покойниках-«беспокойниках» в диалоге героя со своими мыслями), но эти размышления также даются в «реальном времени», действие же при этом приостанавливается. Наконец, такой тип повествования оказывается максимально приближен к драматическому произведению, поскольку отсутствует экстрадиегитический нарратор, который комментирует происходящее со своей точки зрения и осуществляет стилистический и иной отбор средств выражения, позволяющий определить авторскую позицию в тексте.

Учитывая все это, имеет смысл попытаться выделить фрагменты повести, в которых Хармс сознательно отходит от основного принципа нарратива, описанного выше. В науке такие явные отступления принято называть *нарративным курсивом*. В тексте повести мы находим несколько видов такого курсива.

1. Сдвиг нарративной формы

При доминировании настоящего актуального в тексте внешне немотивированно возникают фрагменты с формами нарративного прошедшего:

Я сижу и от радости потираю руки. <...>

От нетерпения я весь дрожу. Я не могу сообразить, что мне делать: мне нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны. Я бегал по комнате: от окна к столу, от стола к печке, от печки опять к столу, потом к дивану и опять к окну. Я задыхался от пламени, которое пылало в моей груди. Сейчас только пять часов. Впереди весь день, и вечер, и вся ночь...

Я стою посередине комнаты. О чем же я думаю? Ведь уже двадцать минут шестого. Надо писать. Я придвигаю к окну столик и сажусь за него. Передо мной клетчатая бумага, в руке перо.

Мое сердце еще слишком бьется, и рука дрожит. Я жду, чтобы немножко успокоиться. Я кладу перо и набиваю трубку. Солнце светит мне прямо в глаза, я жмурюсь и трубку закуриваю (163).

Мы видим достаточно трудно объяснимый переход в употреблении глагольных форм. Сначала: *сижу – потираю – дрожу – не могу*, затем: *хватал – бегал – задыхался – пылало* – и потом снова: *стою – думаю – сажусь – бьется – дрожит – жду – кладу – набиваю – светит – жмурюсь – закуриваю*. Нарративный курсив такого типа в повести встречается достаточно часто, но с уверенностью можно определить его функцию только в одном случае – когда с его помощью вводится прямая речь героя-нарратора. Так, к примеру, эта форма является преобладающей при введении разговора героя с «милой дамочкой» в булочной:

В булочной было много народу, и к кассе стояла длинная очередь. Я сразу нахмурился, но все-таки в очередь встал. Очередь продвигалась очень медленно, а потом и вовсе остановилась, потому что у кассы произошел какой-то скандал. Я делал вид, что ничего не замечаю, и смотрел в спину молоденькой дамочки, которая стояла в очереди передо мной. Дамочка была, видно, очень любопытной: она вытягивала шейку то вправо, то влево и поминутно становилась на цыпочки, чтобы разглядеть, что происходит у кассы. Наконец она повернулась ко мне и спросила:

– Вы не знаете, что там происходит?

– Простите, не знаю, – сказал я как можно суше.

Дамочка повертелась в разные стороны и наконец опять обратилась ко мне:

- Вы не могли бы пойти и выяснить, что там происходит?
 - Простите, меня это несколько не интересует, – сказал я еще суше.
 - Как не интересует? – воскликнула дамочка. – Ведь вы же сами задерживаетесь из-за этого в очереди!
- Я ничего не ответил и только слегка поклонился (169–170).

Следует, правда, заметить, что в случаях подобного изменения формы нарратива, несмотря на использование прошедшего времени, в повести практически нигде (за исключением финала, о котором речь еще впереди) невозможно определить, имеется ли хотя бы какое-нибудь временное расстояние между актом описания и актом описываемым. Легкость возврата к форме настоящего актуального демонстрирует, что этого расстояния вообще нет, и нарратор в «Старухе» явно использует форму прошедшего времени в значении настоящего. Это подчеркивается и еще одним видом нарративного курсива, в который вскоре легко и естественно переходит данный отрезок.

2. Введение драматического фрагмента в эпический текст

Единственный пример использования такого курсива мы находим в самой середине повести, причем центральное его место акцентировано прямой эпиграфической отсылкой из Гамсуна: «...И между ними происходит следующий разговор». Эпиграф в несколько измененном виде предваряет драматургическую вставку в повесть:

Я вышел из булочной и встал у самой двери. Весеннее солнце светит мне прямо в лицо. Я закуриваю трубку. Какая милая дамочка! Это теперь так редко. Я стою, жмурюсь от солнца, курю трубку и думаю о милой дамочке. Ведь у нее светлые карие глазки. Просто прелесть, какая она хорошенькая!

- Вы курите трубку? – слышу я голос рядом с собой. Милая дамочка протягивает мне хлеб.
- О, бесконечно вам благодарен, – говорю я, беря хлеб.
- А вы курите трубку! Это мне страшно нравится, – говорит милая дамочка.

И между нами происходит следующий разговор. [Курсив мой. – А. К.].

О н а: Вы, значит сами ходите за хлебом?

Я: Не только за хлебом; я себе все сам покупаю.

О н а: А где же вы обедаете?

Я: Обыкновенно я сам варю себе обед. А иногда ем в пивной.

О н а: Вы любите пиво?

Я: Нет, я больше люблю водку.

О н а: Я тоже люблю водку.

Я: Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами месте выпить (170–171).

Как видно, переходы от одних глагольных форм к другим совершаются легко и непринужденно, поскольку грамматические различия не манифестируют различий семантических. Цитируемый фрагмент начинается глаголами прошедшего времени (*вышел, встал*), а продолжается уже глаголами настоящего актуального, причем выясняется, что и глаголы говорения, вводящие прямую речь, вполне могут употребляться в этой форме.

3. Нарушение единства компетенции нарратора

Как уже подчеркивалось, компетенция нарратора в «Старухе» полностью совпадает с компетенцией персонажа-повествователя. Нарратор не знает того, чего не знает этот герой, не видит того, чего он не может видеть, и не способен вести повествование о событиях, проходящих одновременно в разных локусах. Вообще, построение повести близко трем знаменитым единствам эпохи классицизма: действие построено вокруг одного конфликта, оно занимает почти ровно сутки (строгий хронометраж выявит всего 5 «лишних» часов). Единственное, что нарушается, – это принцип единства места, но и тут отсутствуют какие-либо переносы: читатель последовательно передвигается вместе с главным героем по городу и за город. Вместе с тем, единство компетенции нарратора нарушается в одном случае – когда он покидает Сакердона Михайловича после того, как друзья выпили бутылку водки:

– А теперь я должен идти, – сказал я.

– До свидания, – сказал Сакердон Михайлович, провожая меня через кухню на лестницу. – Спасибо за угощение.

– Спасибо вам, – сказал я. – До свидания.

И я ушел.

Оставшись один, Сакердон Михайлович убрал со стола, закинул на шкаф пустую водочную бутылку, опять надел на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окном на пол. Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами (176).

Разумеется, главный герой повести никак не мог видеть, что делал Сакердон Михайлович после его ухода. В последнем абзаце нарратив передается уже другому нарратору, компетенция которого значительно шире, чем у главного героя повести.

Представляется несомненной связь данного нарративного курсива с трагической судьбой Николая Олейникова – прототипа Сакердона Михайловича, на которую Хармс не мог указать иным образом. Еще А. Стоун-Нахимовская указывала на явные параллели

позы Сакердона Михайловича (заложённые за спину руки) с видом человека, которого на платформе Финляндского вокзала два милиционера ведут в пикет. Она же обращала внимание на явную аналогию необычного вида Сакердона Михайловича (сапоги с отрезанными голенищами и шапку с наушниками) с одеждой каторжников в советских лагерях⁵. Мнение Ю. Хейнонена о том, что в этом отрывке появляющийся «всеведующий» нарратор – по сути, тот же самый, что и в остальном тексте, но выступающий без «посредника»⁶, – представляется упрощающим нарративную структуру текста.

4. *Финал* повести: «расщепление» нарратора

Самым загадочным представляется случай нарративного курсива в *финале* повести. Как известно, последняя фраза «Старухи» выглядит так:

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась (188).

Попытки идентифицировать это «я» наталкивается на целый ряд трудностей. Подобные приемы обычно применяются в прозе с целью введения в текст нарратора более высокого уровня для создания «рамки». Но в этих случаях смена нарратора всегда как-то мотивируется. В данном же случае никакой мотивировки нет. Более того – эта фраза предполагает, что весь предыдущий текст является рукописью, созданной нарратором.

Это заставляет по-новому смотреть на слова главного героя, которые он произносит в разговоре с Сакердоном Михайловичем:

- Ведь я последний раз ел вчера, с вами в подвальчике, и с тех пор ничего еще не ел, - сказал я.
- Да, да, да, – сказал Сакердон Михайлович.
- Я все время писал, – сказал я.
- Черт побери! – утрированно вскричал Сакердон Михайлович. – Приятно видеть перед собой гения.
- Еще бы! – сказал я.
- Много поди наваляли? – спросил Сакердон Михайлович.
- Да, – сказал я. – Исписал пропасть бумаги (173).

Получается, что процесс рассказывания, который оказывается синхронным с разворачивающимся действием, одновременно является еще и процессом *письма*, который так же синхронен с этим действием. Глаголу «описывать», таким образом, возвращается его первоначальное значение, связанное с процессом письма.

Однако есть и другой взгляд. Нельзя не упомянуть еще и о том, что последней фразе предшествует отбивка, отделяющая ее от начальных строк молитвы, которую на коленях

произносит главный герой в пригородном лесу, куда он приехал, собираясь там сбросить в болото чемодан с мертвой старухой. В рукописи молитва сначала была приведена целиком, затем Хармс ее вычеркнул, оставив только начало. В случае, если бы молитва была оставлена полностью, могло возникнуть ощущение непрерывности нарратива, но писателю нужно было его прервать. Таким образом, в тексте впервые с его начала возникает временная лакуна, никак не объясняемая – и это дает основания полагать, что нарратор в последней фразе «Старухи» все же иной, нежели во всем остальном тексте.

Тогда эту фразу необходимо рассматривать в контексте цикла «Случаи», последние произведения которого были закончены как раз непосредственно перед началом работы над повестью и в котором широко применяется прием метатекстового прекращения повествования. Этот прием («Вот, собственно, и все», «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить» и т. п.) как раз и актуализирует фигуру нарратора более высокого уровня («обрамляющий нарратор»), функция которого – не рассказывание истории, а презентация этого рассказывания.

Невозможно согласиться с мнением Н. Кэррика, полагающего, что именно этому нарратору принадлежит тот фрагмент повести, в котором сообщается о фактах, которые не мог знать главный герой⁷ – хотя бы потому, что в финальной фразе эксплицируется «я» нарратора, создавшего рукопись, в которую входит и упомянутый фрагмент. Предположение Ю. Хейнонена о том, что рукопись начинается с момента, когда герой теряет сознание⁸ (ср.: параллель клеток на полу, которые он видит, очнувшись, – и клеток тетрадного листа, в которую он записывает повесть о чудотворце), – остроумно, но, увы, недоказуемо.

Возможно, больше шансов на успех у интерпретации, которая рассматривала бы создаваемый финальным «обрамляющим» нарратором текст рукописи как продолженный текст повести о чудотворце, начатый главным героем, но так и не продвинувшийся дальше первой фразы. С этой точки зрения герой-нарратор переходит в свой текст – и становится тем самым чудотворцем, который за свою жизнь не сотворил ни одного чуда. Это вполне коррелирует с хармсовской концепцией чуда второй половины 1930-х годов, связывающей это понятие с обычной протекающей жизнью, в которой чудо совершается постоянно, но не осознается людьми как собственно *чудо* (ср., например, рассказ «Мальтониус Ольбрен», 1937).

Примечания

¹ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 82.

² Там же. С. 82.

³ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. С. 161 – 162. Все цитаты из повести «Старуха» далее в тексте статьи даются с указанием страниц в скобках по этому изданию.

⁴ Stone Nakhimovsky A. Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij [=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 5]. Wien, 1982. P. 97.

⁵ См. в: Stone Nakhimovsky A. Указ. соч.

⁶ Хейнонен Ю. Это и то в повести «Старуха» Даниила Хармса [=Slavica Helsingiensia. Vol. 22]. Helsinki: Helsinki University Press. 2003. С. 78–79.

⁷ Carrick N. A Familiar Story: Insurgent Narratives and Generic Refugees in Daniil Kharms's The Old Woman // The Modern Language Review. 1995. Vol. 90, № 3. P. 711–712.

⁸ Хейнонен Ю. Указ. соч. С. 79.

Функции метафор движения в организации финала романа (на материале русской прозы постсимволизма)

По мысли В.И. Тюпы, «нарративная интенциональность высказывания состоит в связывании референтного события (то есть фабульного происшествия) и коммуникативного события (то есть текстопорождающей речи) в единство произведения»¹. Развивая эту идею, можно предположить наличие в тексте особых элементов, указывающих на корреляцию фабулы и дискурса, связанных с нарративной «конвенцией», то есть основными правилами рассказывания истории. Наиболее часто данные знаки появляются в начале и финале произведения, поскольку эти текстовые фрагменты содержат рефлексию границ изображаемого мира, способов его изображения.

Проза модернизма (в том числе и русский постсимволистский роман) тяготеет к металитературности, поэтому в повествуемом мире обнаруживается большое количество автореферентных конструкций (тексты героев, присутствие нескольких нарраторов). В финалах таких романов актуализируется поиск выхода из гипертрофированной «текстуальности».

Так, в романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» последнее перемещение героя-писателя из «жизни» в текст символизирует переход дискурсивной активности от героя к автору: «Таким образом Свистонов целиком перешел в свое произведение»². На протяжении всего романа Свистонов воображал себя Мефистофелем, «переводящим души» людей в «загробный мир» литературы. Описывая жизнь своих персонажей, он оперировал метафорами организованного, насильственного движения: «поход», движение «в ногу», «гуськом», «под дудку», «под свист». Однако в финале автор как бы включает Свистонова в эти «шествия» (употребляет любимое слово героя «перешел»), делая его, тем самым, жертвой его же стратегии.

«Выход» из рассказываемой истории в романах постсимволизма метафоризируется через акцентирование «проходов», «перемещений», «полетов», «падений» героев или описание завершающегося текста как «движущегося» объекта. У движения может быть различный характер и символика даже в творчестве одного автора. Например, в финале «Мастера и Маргариты» М. Булгакова представлен «освобождающий» героев полет, в «Дьяволиаде», спасаясь от погони, Коротков падает в «бездну», а в «Театральном романе» тематика творческого «плена» выражается в повторяющемся, циклическом движении:

Иссушаемый любовью к Независимому Театру, прикованный теперь к нему, как жук в пробке, я вечерами ходил на спектакли³.

Но, несмотря на вариативность художественных законов, несмотря на различия в сюжете, стилистике, поэтике романов Булгакова, Газданова, Вагинова, Добычина, Вс. Иванова, Ильфа и Петрова, Пастернака, можно выявить некоторые общие моменты, позволяющие утверждать, что данные авторы используют метафоры движения или контрастные образы динамики-статике в качестве универсального смыслового кода.

Следует, конечно, отметить, что перемещения героя в пространстве и времени могут встречаться во всех сюжетных текстах – это одна из основных конвенций наррации. При этом само рассказывание истории традиционно сравнивается с движением. Большое количество таких сюжетных элементов объясняется не только их символическим потенциалом: они являются «техническим» средством нарратива, поскольку связаны с особенностями человеческого пространственно–временного мышления и языка. Поэтому метафора движения задействована и в теоретических описаниях нарративных систем. Лотман определяет сюжет как «*перемещение* (здесь и далее курсив мой. – Г.Ж.) персонажа через границу семантического поля»⁴, Женетт пишет про первую страницу романа Пруста: «...здесь начинается *движение* запущенного механизма повествования <...> происходит *вхождение* повествователя в диегетический мир»⁵. Таким образом, теоретики фиксируют важнейший принцип наррации – процессуальность. Процессуальность диктует необходимость характеристики перемещения персонажей (мотив пути – один из древнейших эпических мотивов)⁶, а также метафорику «течения речи» и в начале, и в середине, и в конце повествовательных текстов⁷.

Но нам интересны случаи, когда образы движения выполняют не только «техническую» роль, но функционируют как маркеры дискурсивной коммуникации. Известно, что любые «случайные» детали, стереотипные выражения («у него забилося сердце», «он тяжело дышал»), которые обычно являются лишь средством текстовой связности, при определенных условиях могут раскрыть свой символический потенциал. Вспомним, например, наблюдения набоковедов о неслучайности семантического ряда дыхания (вздых, одышка, сопение и т.д.), сопровождающего описание Лужина в романе Набокова «Защита Лужина»⁸. Глаголы движения также могут приобрести функции художественного знака.

Поскольку концовка всегда обладает «повышенной» семиотичностью, то даже такие «технические» детали, как глаголы движения могут приобрести особое значение, а комбинация движения героев и «движения» повествования - метасюжетный смысл.

В финале романа В. Набокова «Отчаянье» читаем:

Я опять отвел занавеску. Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат. Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь⁹.

Сочетание референтного смысла последнего события жизни героя (ожидая ареста, он подходит к окну) и способа его риторической манифестации (изменение склонения глаголов, фиксация возрастающего количества «зрителей», завершение последнего предложения словом «речь») позволяет «показать» процесс выхода за пределы истории. Символика пересечения границы («отворить окно») указывает не только на перемену статуса героя, характерную для поэтики Набокова (Герман разоблачен как убийца, но стал повествователем), но и на преобразование текста в коммуникативное событие. Стоящие за окном могут быть истолкованы как «воплощающиеся» в тексте читатели, которые «смотрят», «молчат», «дышат», ждут «речи». (В романе неоднократно встречаются намеки на возможность контакта с читателями, обмена героя и читателя «кровью» и т.п.) Процессуальность «затухающего» повествования манифестируется описанием последовательного движения героя: подходит к окну, отводит занавеску, смотрит сквозь окно, желает открыть его.

Чтобы объяснить характер движения в романах постсимволизма, рассмотрим несколько теоретических интуиций нарратологов, посвященных смыслу финалов повествования.

Р. Барт отмечает важность знаков полноты смысла в концовке классического текста: «Классический текст хранит про запас некий последний смысл, который он не облакает в слово, но для которого оставляет свободное место <...> Этот добавочный смысл выступает как театральная интуиция имплицитности, который служит означением того, что не может быть выражено. Заполнив текст, но при этом, панически боясь, как бы он не закончился окончательно, дискурс дополняет его пометкой “и так далее”, символизирующей полноту»¹⁰.

Ж. Женетт считает, что в модернистском романе другой тип финала - обыгрывается неустранимая дистанция между героем и повествователем: «...повествователь стремится нагрузить последние сцены, как Ной свой ковчег, до невыносимых пределов и перескочить к развязке, которая сообщит ему бытие и оправдает его затянувшийся дискурс <...> захватывающие эффекты финального временного сближения обыгрывают тот факт, что сама длительность истории все более сокращает дистанцию, отделяющую ее от момента наррации. Дистанция между героем и повествователем стремится к нулю, но никогда не исчезнет, таким образом, необходимо, чтобы повествование прервалось до соединения героя

и повествователя, совершенно немислимо представить, что они вместе пишут слово «конец»»¹¹.

П. Рикер находит иное различие между классическим и модернистским финалом: «В классической литературе финал тяготеет к совпадению с концом изображаемого действия. В модернизме – финал является завершением самой операции вымысла»¹². Таким образом, причина различий концовок классических и неклассических текстов – изменение системы ценностей в нарративе: перенос акцента с желания завершить повествуемый мир на рефлексии способов повествования.

Как видим, теоретики обнаруживают отличия финала от остального текста: пространственное изменение, изменение системы нарраторов. Однако наиболее важной оказывается особая темпоральная конструкция финалов, связывающая референтное время текста и время его «вечного» существования.

Характерна в этом смысле рецепция финала «Евгения Онегина» в романе «Дар» Набокова. Вместо пушкинского «стоит Евгений» у Набокова:

Прощай же книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен *поднимется* Евгений, – но *удаляется* поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать *замереть*... судьба сама еще звенит, - и для ума внимательного *нет границы* – там, где поставил точку я: *продленный* призрак бытия синее за *чертой* страницы, как завтрашние облака, - и *не кончается* строка¹³.

Заменяя глагол «стоит» на глагол «поднимется», повествователь начинает выстраивать серию движений, обозначающих не только удаление автора от истории героя («...расстаться с ним, // Как я с Онегиным моим»), но и экспансию вымысла, то есть его выход за пространственные (есть слово «продленный») и временные (есть слово «завтрашние») пределы текста, который «не кончается».

Завершенный универсум, однородный пространственно-временной континуум классического романа тяготеет к метафорам покоя, зависимый от наблюдателя «относительный» мир романа XX века - к изображению движения, меняющего траектории, чреватого возможностью перехода границ. Можно сказать, что в модернизме помета «и так далее» эксплицирована, то есть декларируется незавершенность дискурса. П. Рикер писал: «Утрата идентичности персонажа в XX веке сопровождается утратой конфигурации повествования и в особенности влечет за собой кризис закрытости повествования»¹⁴. Появляющаяся взамен «открытость» финала и позволяет привлечь внимание к бесконечности «операции вымысла», «продлению» текста в читательском восприятии.

Возможно, что и на поэтику «незавершенности» в прозе модернизма, и на исследователей, ее анализирующих, оказали влияние идеи А. Бергсона, который на рубеже

веков заявил о связи образов-движений и способов восприятия временного аспекта бытия. Бергсон выдвинул гипотезу, альтернативную привычному для европейской философии пониманию времени как абстракции, сконструированной на основе внутренних ощущений субъекта. Время описывалось им как активное внешнее начало, организующее наше восприятие, в том числе, память. О. Аронсон пишет: «Время предстает единственно возможной субъективностью. К такому выводу Бергсон <...> приходит, пытаясь переосмыслить связь память-прошлое <...> Происходит своего рода удвоение времени: 1) от настоящего к будущему (привычное «время субъекта») и 2) от настоящего к прошлому (память, или время в качестве субъекта)»¹⁵.

Не случайно уже на второй странице романа Вс. Иванова «У» упоминается имя Бергсона. В пародийных комментариях, предшествующих роману, читаем: «К стр. 77-й, левый абзац. - Здесь с чрезвычайной яркостью видно бергсонизм Л.И. Черпанова. Сравните сказанное им со следующими словами А. Бергсона из “Творческой эволюции” <...> “Роль случайностей вообще очень велика в развитии жизни <...>”»¹⁶. Далее в романе появятся и рассуждения о времени, которые в иронической форме перекодируют логику Пруста на «бергсонизм»: «<...> участь романиста, - не поиски времени, как утверждает классик и туча его подражателей, - а проецирование теперешнего состояния нашего сознания на прошлое» (291).

Естественно, в «У» и письмо, и чтение метафоризируются как движение:

...и все-таки читатель вправе сказать: неудачно, беспутно! *Вернемся* ж, однако, с полпути к истине, обратно <...> а я *поплечусь* своей плохой дорогой, считая видной заслугой и то, что вы соизволили допереть до половины (296).

Но в описаниях процесса творчества можно найти две противоположные серии образов-движений: движения «случайные», «карнавальные» («легонько подскочив», «с трудом доволоч до середины повествования») и движения планомерные, организованные («путь к истине», «колея романа»). Такая ситуация, на наш взгляд, соответствует диалектике разнонаправленных идей Бергсона. Концепция случайного, вероятностного характера эволюции организует метафорику творчества как хаотичного движения, а тезис Бергсона о наличии абсолютного наблюдателя (в «надзирающей», структурирующей функции которого может выступать и время-память) доводится до абсурдного предела - письмо понимается как насилие, ограничение возможностей, статичность.

Контраст статики и динамики в «У» является сюжетобразующим. Почти все время действия романа герои проводят в «доме № 42», но в конце жители дома организуют шествие на стадион, авантюрист Черпанов убегает от преследователей, а главные герои

романа доктор Андрейшин и Егор Егорыч наконец выходят из дома на улицу. Последние строки амбивалентны: «Мы *шли* вечерней Москвой... Она была пленительна» (477), поскольку содержат не только описание движения, но и обыгрывание семантики «плена». На рефлексии «статики» изображаемой советской системы указывают не только аресты всех жителей дома в финале романа, появление «пустоты» на месте Храма Христа Спасителя, но и отсутствие эволюции главных героев (доктора и Егора Егорыча): доктор все так же мыслит стереотипами психоанализа, Егор Егорыч все так же рассказывает анекдоты.

Установление нового порядка, ассоциирующегося с размеренным движением (прогулка, шествие, увод арестантов) контрастирует с началом романа, где декларировалась хаотичность, авантюризм жизни, диктующая помещению структурирующих материал комментариев в начало книги.

Касаясь остального печатного места, идущего за комментариями, очень возможно, что вы с ним целиком и не ознакомитесь: книга толстая, а несчастий еще больше <...> так ли давно читали мы в «Вечерней Москве», что грузовик, проломив кирпичную стену дома, скатился на жилплощадь человека, совершенно чуждого шоферу. (135)

Поскольку повтор словосочетания «вечерняя Москва» соотносит газету и события жизни, можно предположить, что тематика «плена» указывает не только на власть обстоятельств реальности, но и на власть дискурсивных правил, которые на протяжении всего повествования рефлексировать неопытный рассказчик (« <...> и впредь до конца романа будем просыпаться никак не ранее 12 часов дня» (289) и т.п.). Жизнь в доме № 42 станет для доктора основой доклада, для Егора Егорыча – темой для романа, а не поводом для изменения их жизни (в этом смысле «мы шли» означает и «мы идем писать тексты» и «мы замкнуты в романе»).

Финальные события в других нарративах также могут указывать и на способ построения системы реальности, и на правила дискурса. Если рассуждать о референтном плане (то есть изображенной жизни героя), то в финалах происходит ускорение движения или изменение его качества, перемещение героя через различные типы препятствий, в том числе и символических. Так, в «Приглашении на казнь» Цинциннату нужно сломать декорации, чтобы выйти из метафизической ловушки:

Цинциннат *пошел* среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, *направляясь в ту сторону*, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему¹⁷.

Если говорить о дискурсивном плане, то в финалах присутствует серия метафорических индексов, представляющих завершение текста как торможение, движение по инерции, удаление движущегося объекта и т.п. Например, в финале «Козлиной песни» К. Вагинова даже умершие герои продолжают куда-то идти (предпоследняя глава называется «Смерть Марии Петровны»), а законченная история приобретает возможность продления.

Тептелкин и Мария Петровна *спустились* вниз по черному ходу и *вышли* в пустой перерождающийся город. Черт возьми, как это было давно! <...> Автор смотрит в окно. В ушах его звенит, и поет, и воет, и опять поет, и опять звенит и, переходя в неясный шепот, замолкает Козлиная песнь. Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку. Итак, до следующей ночи, друг¹⁸.

Такая двуплановость метафор движения позволяет им маркировать коммуникативную стратегию произведения. Рассмотрим три аспекта коммуникации: взаимодействие автора и героя, автора и повествователя, автора и читателя.

Сочетание кругозора автора и кругозора героя имеет пространственное измерение: мир героя осознается как замкнутый, с различной степенью проницаемости. Переход или невозможность перехода границы изображаемого мира может указывать на степень «власти» автора над героем (принуждение или возможность свободы). Особенно очевидной ситуация становится в тех финалах, где герой умирает.

В романах И. Ильфа, Евг. Петрова главные герои, в соответствии со своей сущностью трикстеров, пытаются обойти правила реальности. Но финалы текстов демонстрируют непроницаемость хронотопа.

Крик его, бешеный, страстный и дикий, - крик простреленной навывлет волчицы, - вылетел на середину площади, метнулся под мост и, отталкиваемый отовсюду звуками просыпающегося большого города, стал глохнуть и в минуту зачах. Великолепное осеннее утро скатилось с мокрых крыш на улицы Москвы. Город *двинулся в будничным свой поход*¹⁹.

Крик Воробьянинова не может вырваться за пределы города. Размеренность советского миропорядка торжествует над личным проектом. После смерти Остапа начинается обыденное, осеннее, повторяющееся каждое утро движение. Поскольку Остап метафорически связан с хаосом, праздником, «будничным походом» города подчеркивает отсутствие героя в пространстве, но, как и сокровище мадам Петуховой, Остап «перешел на службу другим людям», сохранившись как голос, цитата в авторской речи:

Так вот оно где, сокровище мадам Петуховой! Вот оно! Все тут! Все сто пятьдесят тысяч рублей ноль ноль копеек, как любил говорить Остап Сулейман-Берта-Мария Бендер» (409).

В «Двенадцати стульях» финал возвращает нас к первому появлению Остапа в романе, пародирующему классические зачины²⁰ («В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми» (130)). Однако финальное движение меняет свой тип – из индивидуально-авантюрного оно превращается в регламентированное.

Смерть в финале романа может быть представлена как удаление героя от привычного ему пространства. В последней главе «Бамбочады» К. Вагинова Евгений, зная, что умирает, отправляется в последнее путешествие на поезде. Он пишет письма друзьям, подписываясь разными именами, пытаясь обмануть смерть текстом, но в итоге как бы попадает в текстовую инерцию, окончательно «погружается» в текст. Завершающие строчки романа – строчки из неотправленного письма умершего Евгения фиксируют постепенное исчезновение (сначала появляется слово «умер», потом читатель догадывается о «физической» смерти героя):

Я часто хожу здесь с гитарой по саду <...> Все более и более убеждаюсь, что попал в заколдованное царство. Я худею с каждым днем и убавляюсь в весе. У меня пропадает аппетит, я слабею, и скоро я исчезну <...> Мне кажется, что, если бы мне дали новую жизнь, я иначе прожил бы ее. А то я как мотылек, попорхал, попорхал и умер²¹.

Метасюжетный потенциал финала подчеркнут и тем, что последними словами романа оказываются слова умершего героя, и тем, что упоминается новая жизнь. Но эта новая жизнь не позволит герою выйти из установленных дискурсом правил. На протяжении романа Евгений перебирал сюжетные роли:

Евгений был еще и шулером, но шулером не таким, какие существовали в конце 19 века, он был греком по профессии, как понимали слово грек в 18 веке, то есть веселым обманщиком²².

Следовательно, единственная возможность новой «посмертной» жизни – это существование в новом сюжете, новой роли.

В текстах В. Набокова, напротив, изменение параметров изображаемого мира символизирует возможность выхода героя за пределы заданных границ. В «Защите Лужина» налицо явное ускорение движения героя в последней главе: «жажда движений», «он не останавливался», «странная прогулка», которое означает стремление «выпасть из игры» с «повторяющимися ходами».

В последней сцене появляется отсылка к началу романа, к воспоминанию о времени, когда игра еще не началась, когда еще не было получено ни имя Лужин, ни сюжетная роль шахматиста. Повторяется тематика крови: в начале повествования появляется комар, «который, присосавшись к его ободранному колену, поднимал в блаженстве рубиновое брюшко»²³, и «расчесанный до крови волдырь» (6), в финале Лужин удивляется, что мог порезаться о стекло: «...он скинул пиджак и тут заметил, что и руки у него в крови, и перед рубашки в красных пятнах» (152). Данные описания крови резко контрастируют с доминирующими в романе эмблемами механистичности человека (восковые куклы, манекены, марионетки, шахматы и т.п.). Возвращение «жизни» связано и с тем, что герой начинает слышать свое дыхание, ощущать вес тела, то есть обретать человеческую плоть. (Вспомним, что Лужин не только боится стать деревянной шахматной фигурой, но испытывает страх перед возможностью быть растиражированным на кинематографической пленке.) Правда, нам неизвестно, к чему приводит финальный полет – герой исчезает по мере движения:

...он боком полез в пройму окна <...> и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним (152).

Можно отметить, что, несмотря на то, что во всех указанных случаях способом завершения повествования является смерть героя, ее достоверность не подтверждается авторским голосом и, в какой-то степени, оставляет дискурсу возможность длиться дальше. Остап воскресает в «Золотом теленке», причем соавторы признавались, что судьбу героя решил жребий, в одном из экземпляров «Бамбочады» рукой Вагинова было написано «Конец 1-й части»²⁴.

Что же касается Набокова, то он, с одной стороны, предоставляет читателю возможность вообразить смерть Лужина, а с другой – проблематизирует само его существование последней фразой текста: «Но никакого Александра Ивановича не было» (328).

Пространственные перемещения героев в финале делают «видимыми» пределы изображенного мира. Поэтому самым частым символическим обозначением границ оказываются окно, стекло, зеркало. Эти символы традиционно указывают на инобытие, но в романах постсимволизма приближение к границе акцентирует не только перемену статуса персонажа, но и изменения типа фокализации, то есть включение в границы субъективности героя авторского кругозора.

Комбинация тематики зрения и движения может демонстрировать смену повествовательных инстанций. В финале первой части «Зависти» Ю. Олеси Кавалеров по ходу движения случайно смотрит в уличное зеркало, видит там вместо себя Ивана Бабичева и теряет свою позицию нарратора. Вторая часть романа написана уже не от первого, а от третьего лица. Более того, в финале второй части Кавалеров, вернувшись в дом Анечки после неудачного «полета» - «падения» («Понял Кавалеров все, летя над закутком»²⁵), «замолкает» уже и как герой. Последние строчки романа – монолог Ивана, занявшего место Кавалерова на кровати Анечки Прокопович.

Взгляд сквозь стекло в финале связан с экспликацией позиции наблюдателя и в романе Л. Добычина «Город Эн». В финале происходит прозрение близорукого героя:

Он приучался уже к «котелку» и носил вместо передних очков пенсне с ленточкой. Раз, *идя* за ним, и отстав от него на полшага, я случайно попал взглядом в стекло <...> Отчетливо я теперь видел²⁶.

Далее в тексте описаны трансформации мира, увиденного четко. Важно, что новое зрение героя приближает его и к миру русской литературы, то есть к авторскому кругозору, на что указывает контаминация нескольких реминисценций в финале, предваряемых глаголом «увидеть». «Я увидел теперь, что застежка плаща состояла из двух львиных голов и цепочки, которая соединяла их» (794). По наблюдению И. Лоцилова, застежка плаща связана с комплексом культурных ассоциаций: от плаща лейтенанта Шмидта до плаща Циолковского²⁷. Последние строки романа отсылают к «Евгению Онегину:

Мне интересно было увидеть теперь Натали и узнать, какова она. Но Натали далеко была. Лето она в этом году проводила в Одессе (794)²⁸.

Другой вариант дискурсивной коммуникации - взаимодействие автора и повествователя может проявляться с помощью установления пространственно-временной дистанции между миром, где пишется текст, и миром, описываемым в тексте. Естественно, временные переходы также символизируются в образах движения. Для их характеристики подходит понятие «длительности», введенное А. Бергсоном. Бергсон связывает воедино время, движение и сознание: «Длительность предполагает сознание, и уже в силу одного того, что мы приписываем вещам дрящееся время, мы вкладываем в глубину их некоторую дозу сознания»²⁹. Ж. Делез так интерпретирует эту идею: «...всякий раз, как мы оказываемся лицом к лицу с длительностью или же в некоей длительности, мы можем сделать вывод о существовании какого-то изменяющегося и где-то незамкнутого целого»³⁰. Следовательно, образы движения не только присущи любой гносеологической деятельности, но могут

указывать на бесконечную открытость космоса, живого организма или произведения искусства.

Понимание целостности произведения как бесконечной длительности и бесконечной открытости объясняет использование описаний движущихся объектов для завершения романов. В текстах автобиографических, где сразу ощущается близость нарратора и автора, проблематика «длительности» очевидна. Техника воспоминания, то есть создания дискурса как такового, эмблематизируется как приближение-отдаление и в пространстве и во времени. Например, в «Других берегах» В. Набокова и «Вечере у Клэр» Г. Газданова сюжетная ситуация плавания через океан (море) указывает на дистанцию между автором и нарратором.

В финале «Других берегов» повествователь приближается к пароходу, на котором должен отплыть в Америку:

...в ту минуту, когда мы дошли до конца дорожки, ты и я увидели нечто такое, на что мы не тотчас обратили внимание сына, не желая испортить ему изумленной радости самому открыть впереди огромный прототип всех пароходиков, которые он, бывало, подталкивал, сидя в ванне <...> Можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выроставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того, как на загадочных картинках, где все нарочно спутано («Найдите, что спрятал матрос»), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда³¹.

В финале «Вечера у Клэр» пароход выступает медиатором между мирами:

И уже на пароходе я стал вести иное существование <...> и мы плыли в морском сумраке к невидимому городу, воздушные пропасти разверзались за нами, и во влажной тишине этого путешествия изредка звонил колокол – и звук, неизменно нас сопровождавший <...> соединял в медленной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбывающимся, с прекрасным сном о Клэр...³²

Завершение автобиографического нарратива требует «перемещения» повествователя для того, чтобы он смог приобрести статус автора. Именно это обстоятельство определяет маршрут – и Набоков, и Газданов плывут туда, где им предстоит написать данные тексты.

Однако семантика метафор движения, связанная с символизацией перехода от временного к вечному существованию текста, может указывать на постулирование «образа» читателя. Тип перехода от знаков истории к знакам дискурса различается в зависимости от художественной модальности произведения, типа воздействия на читателя (комического, трагического и т.п.).

Например, в комическом произведении, основой которого является игровая модель коммуникации с читателем, движение тематизирует поиск личностью места в масочной

реальности, в цитатном дискурсе. В финале романа «Золотой теленок» Остап неудачно пытается осуществить переход границы.

Стибаясь, он *заковылял назад*, к советскому берегу.

Белый папиросный туман поднимался от реки. Разжав руку, Бендер увидел на ладони <...> чудом сохранившийся в битве орден Золотого Руна. Великий комбинатор тупо посмотрел на трофеи и остатки своего богатства и *продолжал двигаться* дальше, *скользя* в ледяных ямках и *кривясь* от боли <...>

- Лед *тронулся!* – в ужасе закричал великий комбинатор <...>

Он *запрыгал* по раздвигающимся льдинам <...>

Через десять минут на советский берег *вышел* странный человек без шапки и в одном сапоге. Ни к кому не обращаясь, он громко сказал:

- Не надо оваций!..³³

Здесь контаминируются индексы двух основных метафорических серий диалогии: механическое движение персонажей – масок и движение льда – воды, ассоциирующееся в романе с движением повествования. Таким образом, румынская граница символизирует и границу дискурса. Общекультурные коннотации финала (поиск «золотого руна» как вечный путь) соотносятся с личной мифологией комического героя – трикстера (он бессмертен, всегда возвращается, но «механистичен», бесконечно продолжает движение, замкнут в ситуации вечной переквалификации). Происходит эмблематизация коммуникативной стратегии текста - человек, несмотря на механистичность советского мира и штампованную цитатность дискурса, в любых обстоятельствах сохраняет способность к игре.

Остап – эмблема комической речи, поэтому продолжает говорить в своей манере, ориентируясь на слушателей даже тогда, когда никто услышать не может («ни к кому не обращаясь»), он всегда в карнавальной ситуации, поэтому суд («господа присяжные») оборачивается карнавальным представлением. Место адресата дискурса ассоциируется с местом зрителя на этом представлении именно потому, что аплодировать Остапу («не надо оваций») в хронотопе ледяной пустыни некому, кроме читателей.

В романе, транслирующем стратегию откровения, не только другой тип героя, но и другой тип движения - финальные «перемещения» символизируют размыкание хронотопа. В концовке прозаической части романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», несмотря на помету «казалось», повествователь передает ощущение вечности, независимой от субъективного восприятия. Поэтому абстрактные сущности (свобода души, будущее, спокойствие, музыка счастья) описываются как обладающие потенциалом движения.

Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души *пришла*, что именно в этот вечер будущее *расположилось* ощутимо внизу на улицах, что сами они *вступили* в это будущее и отныне в нем

находятся. Счастливое, умиленное спокойствие за этот святой город и за всю землю, за доживших до этого вечера участников этой истории и их детей *проникало* в них и охватывало неслышной музыкой счастья, *разлившейся далеко* кругом. И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение³⁴.

Окно трамвая, перед которым умер герой, преобразено в финале в окно, распахнутое в бессмертие, поэтому тетрадь стихов меняет свой статус и называется книгой. Повтор слова «это» («эта свобода», «этот вечер», «это будущее», «этого вечера», «все это») маркирует переход к «вечному настоящему» чтения стихов. Происходит совмещение читателей тетради и читателей романа «Доктор Живаго».

Изменение потока времени как знак преобразования дублируется и в финале цикла стихотворений героя:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты³⁵.

По мысли И.П. Смирнова: «В той мере, в какой поэзия Юрия Живаго, оцененная в пастернаковском романе очень высоко, вдохновлена Христом, она есть решающий аргумент в пользу того, что Бог существует <...> Творческий порыв создает тот гармонический мир, который более не имеет фактического значения. Стихи Юрия Живаго живут вопреки тому, что их автор карается преждевременной смертью»³⁶. Читателю, в таком случае, отводится место участника теодицеи.

Таким образом, метафоры движения маркируют принципы текстопорождения и коммуникации, связанные для романа постсимволизма с главной ценностью – смысловой открытостью, незавершенностью дискурса, требующей дополнения в виде активности воображения читателя. В финале нарратива присутствуют указания на трансгрессию разного рода: «переход» героя к новой жизни, «удаление» повествователя от героя и изображенного мира, «перемещение» из реальности текста в реальность читателя. Следовательно, серия метафор «перемещения» в пространстве и времени, появляющаяся в финалах романов, является важным способом перекодирования сюжетной информации в дискурсивный план.

Примечания

¹ Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2002. № 5. С. 19.

² Вагинов К. Труды и дни Свистонова // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 234.

- ³ Булгаков М. Театральный роман // Булгаков М. Романы. М.: Художественная литература, 1989. С. 451.
- ⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 282.
- ⁵ Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. М.: Изд-во. им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 264.
- ⁶ Об этом см.: Топоров В.Н. Пространство и текст // Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике. М.: Языки славянской культуры, 2005. Т. 1. С. 55 - 119.
- ⁷ В русской литературе существует персонаж мотивированный движением – прохожий. Об этом см.: Муратова Н.А. Семантический потенциал эпизода с прохожим // Анализ фрагмента литературного произведения. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2008. С.43 - 69.
- ⁸ Найман Э. Литландия: Аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. М., 2002. № 54.
- ⁹ Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Приглашение на казнь: Романы. М.: АСТ, 1999. С. 476.
- ¹⁰ Барт Р. S/Z. – М.: Ad marginem, 1994. С. 317.
- ¹¹ Женетт Ж. Указ. соч. С. 237.
- ¹² Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. М.;СПб.: Университетская книга, 2000. Т.2. С. 152.
- ¹³ Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.3. С. 328.
- ¹⁴ Рикер П. Указ. соч. С. 29.
- ¹⁵ Аронсон О. [Язык времени] // Делез Ж. Кино. М.: Ad marginem, 2004. С. 24.
- ¹⁶ Иванов Вс. У// Иванов Вс. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У. М.: Правда, 1991. С. 77. Далее страницы указываются по этому изданию в скобках.
- ¹⁷ Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. Приглашение на казнь: Романы. М.: АСТ, 1999. С. 322.
- ¹⁸ Вагинов К. Козлиная песнь // Вагинов К. Указ. соч. С.146.
- ¹⁹ Ильф И., Петров Евг. Двенадцать стульев. М.: Панорама, 1995. Далее страницы указываются по этому изданию в скобках.
- ²⁰ Об этом см.: Щеглов Ю.К. Комментарии к роману «Двенадцать стульев» // Ильф И., Петров Евг. Указ. изд. С. 453.
- ²¹ Вагинов К. Бамбочада // Вагинов К. Указ. соч. С. 334.
- ²² Там же. С. 241.
- ²³ Набоков В. Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 5. Далее страницы указываются по этому изданию в скобках.
- ²⁴ Об этом см.: Никольская Т.Л., Эрль В.И. [Примечания] // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. С. 557.
- ²⁵ Олеша Ю. Зависть. М.: Вагриус, 1999. С. 125.
- ²⁶ Добычин Л.С. Город Эн // Добычин Л.С. Проза 1920 - 1940 годов. М.: Слово, 2001. Т. 2. С. 794. Далее страницы указываются по этому изданию в скобках.
- ²⁷ Лоцилов И.Е. Застежка Олехновича: Л. Добычин и «русский космизм» // Сибирский филологический журнал. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2004. № 1. С. 64 - 72.
- ²⁸ О пушкинских ассоциациях в романе см: Петрова А. Из заметок о «Городе Эн»: цитирование и историко-культурный подтекст // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996.
- ²⁹ Бергсон А. Длительность и одновременность. М.: Добросвет, 2006. С. 46.
- ³⁰ Делез Ж. Кино. С. 49.
- ³¹ Набоков В. Другие берега // Набоков В. Terra incognita. М.: Книжная палата, 1990. С. 178.
- ³² Газданов Г. Вечер у Клэр // Газданов Г. Призрак Александра Вольфа. М.: Художественная литература, 1990. С. 135.
- ³³ Ильф И., Петров Евг. Золотой теленок. М.: Панорама, 1995. С. 327.
- ³⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. С. 387.
- ³⁵ Там же. С. 408.
- ³⁶ Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: НЛО, 1996. С. 190.

Эстетическая целесообразность финала поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»

Повествовательное поле поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки»¹ прежде всего формируется за счет событий жизни самого автора. Однако указанное произведение вовсе не литературная биография, оно связано с действительностью иными отношениями, нежели книга мемуаров или дневник. Не теряя, безусловно, биографических черт, поэма становится эстетическим явлением, ибо «последние претерпевают значительную перестройку и перевоплощение, в результате чего утрачивают свою специфически-личностную окрашенность, то есть становятся просто конкретным материалом»², неотторжимым от произведения как целого. В данном случае события не означают действия или происшествия личной судьбы, они являются объектом выражения. Событие всегда либо то, что уже в прошлом, либо то, что вот-вот произойдет. Оно – ненастоящее³.

Автор «Москвы – Петушков» переоценивает ценности, переходит в другое, философско-культурное измерение. Стремление уйти в мир нереальный/моделируемый осуществляется как автором, так и читателями. Нет никакой установки, программы, системы, по которой нужно читать/воспринимать текст. Все происходит естественно, так как само произведение направляет, ориентирует на живое его восприятие. Множественность смыслов, интерпретаций раскрывается для каждого индивидуально, каждый улавливает свою, только ему адресованную мысль. Формирование в тексте «Москвы – Петушков» определенной миромодели говорит о желании автора уйти, отодвинуться от той реальности, которая душит, пугает, убивает людей. Вен. Ерофеев, создавая текст, отсылает читателя не к социальным стереотипам и штампам, а направляет его внимание к вечным вопросам.

Композиционно-смысловая структура текста призвана удовлетворить глубинную потребность читателя в эстетическом потрясении⁴, также этот групповой спектр несет смысловые коннотации, которые расширяют текст «Москвы – Петушков». Понимаемая суть процесса жизни воспринимается телеологически. События в «Москве – Петушках» длятся не более двух часов (малое время) и происходят в пригородной электричке, тем не менее, основными своими фрагментами перед читателем разворачивается вся духовная человеческая история (мифологическое время). Мифологическое время не линейно, а циклично и движется по замкнутому кругу. Поэтому отдельные компоненты

текста связываются в поэтическое целое приемом композиционной симметрии, круга. Симметрия и круг образуют хронотоп поэмы и структурируют ее смысловой уровень. Текст поэмы смыкает пучки отношений разнородных элементов, которые собственно и оформляют наличную структуру. В результате этого смыкания и происходит приобретение функциональной значимости⁵. Последовательное доведение читателя до финального момента, произошедшего с героем – «они вонзили мне свое шило...» – проходит ряд уровней: реальность, вымысел, сознание, бессознание, черта/грань, момент истины, вечность...

Сам Веничка движется по кругу реального пространства Москва – Петушки, а его душа – по метафизическому кругу предвкушения рая, по трансцендентальному кругу движется его сознание. Замкнут не круг существования (происшествия), а круг жизни (события), преследующий Веничку: «Этот круг, порочный круг бытия – он душит меня за горло!» (91). На обратном пути героя из Петушков в Москву время и пространство сливаются в абсолютную тьму. Пространство свертывается сначала в Садовое кольцо (круг)⁶, затем вообще в символическую точку «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому», в которой сходятся симметричные ветви Веничкиного путешествия. Время оказывается ненужным, ибо начало и конец сходятся в безвременьи вечности: «Да зачем тебе время, Веничка? Лучше иди, иди, закройся от ветра и потихоньку иди... Был у тебя когда-то небесный рай, узнавал бы время в прошлую пятницу – а теперь небесного рая больше нет, зачем тебе время?» (158). Хронотопическая картина редуцируется Ерофеевым: время и пространство начинают приобретать собственные рамочные характеристики. Хронос включает в себя параметры конкретные, символические, узкие, расширенные, вечные, библейско-евангельские, темные, светлые, метафизические. Топический уровень же спиралевидно сужается до точки, либо, наоборот, расширяется до уровня многоточия: место-факт, Москва, урбанистические объекты, улица, Неизвестный подъезд, площадка, лестница, ступенька, а также достаточно «мощная» свето-звуковая иллюминация, цветовая символика.

По мнению Г. Нефагиной, изображенный в поэме мир оказался относительным и амбивалентным: добро и зло в нем сосуществуют, в финале поэмы побеждает зло, надежд на воскресение не остается. Отсюда смысловая доминанта поэмы – мир релятивен, поэтому трагичен. С последним можно согласиться. Относительно надежды на воскресение у нас иная точка зрения. Финальная сцена поэмы, действительно, – библейская реминисценция, воскрешающая последние эпизоды жизни Христа: Веничку пригвоздили к полу, и «Они вонзили мне свое шило в самое горло...»

(166). Евангельская плоскость сюжета повторяет собой физическую сторону Веничкиной жизни. Но распятие – это не конец, ибо, во-первых, душа бывает только бессмертной, во-вторых, по Новому Завету за распятием следует Воскресение, обозначающее прехождение от смерти к жизни и от земли к небу. И, наконец, последний зрительный образ в поэме – облик прелестного существа, младенца. Он – и начало, и конец, изначальное и конечное создание. Говоря психологическим языком, младенец символизирует досознательную и послесознательную сущность человека. Его досознательная сущность – бессознательное состояние самого раннего младенчества; его послесознательная сущность – строящееся по аналогии предчувствие жизни после смерти. В этой идее выражена природа психической целостности. Целостность никогда не заключена в границах сознания; она включает неограниченные и неопределенные просторы бессознательного⁷.

Последние слова поэмы – «с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду» (166). Итак, текст завершен, концовка поэмы оформлена. Роль финала очень ответственна. Герой поэмы – Веничка – всецело слит с авторским сознанием. «Сильнее всякого страха» становится удивление героя. Удивление, которое испытывает Веничка, схоже по эмоциональному настрою с ситуацией катарсиса, то есть очищения. Здесь это происходит как художественно, так и метафизически. Реальность – условный знак для Ерофеева, она лишь толчок для понимания сути, уловимая при письме-чтении позиция. Читательское ожидание же еще не достаточно готово к принятию, либо непринятию этого момента, в виду этого автор использует зримо-наглядную форму – текстовая разбивка отдельной строкой – «Они вонзили мне свое шило в самое горло...». Кажется, развязка наступила, напряжение достигло высшей точки, для героя наступила последняя минута. Но не кажется ли, что он получает освобождение от того ужаса, в котором жил? Ведь в последней фразе особенную нагрузку несут слова «с тех пор...» (что предполагает продолжение) и «не приду...» (что совмещает в себе как настоящее, так и будущее). Следовательно, литературная комбинация финала такова, что распределение событий в произведении, возможно, не связывается развязкой, а предполагает выход за рамочные компоненты к некоему горизонту ожидания. На наш взгляд, доминантой смыслового потенциала финала «Москвы – Петушков» является переход героя поэмы в сферу духа, так как бессознательное в этом случае тождественно творческому. В процессе творчества Ерофеев-герой приближается к искомой истине, но молчит, не говорит о ней, потому что, считает Ерофеев-автор, каждый должен прийти до

нее сам. Вспомним, у Достоевского, Соня читает Раскольникову Евангелие, но хочет, чтобы он сам пришел к его пониманию.

Любое художественно завершенное произведение стремится быть истинным. Истина, проявляющаяся в литературе, это философия, «которая в форме систематизированной и концептуальной находится за пределами литературы, однако может быть использована художником»⁸ и воплощена в его произведении. Художественность обладает эквивалентом истины, правдоподобия, но противостоит существованию в рамках конкретного пространства и времени. Поэтому, отождествляясь со своим героем и с событиями своей личной жизни, он ориентируется в поэме не только на настоящее, но и прошлое и будущее, находится в положении «быть-при-внутримировом существе» (Хайдеггер). Этим обуславливается связанность смысла бытия и целостность картины мира.

Образованию смысла способствует и индивидуальная характеристика героя. Веничка – необычный человек, с самого начала он говорит о таких своих качествах, как деликатность, целомудрие, непосредственность. Он наделен тоскующей душой: «...Разве по этому тоскует моя душа?» (35) и отмечен особыми знаками: « - А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны... - Вот и мне, и мне тоже – желанно мне это, но ничуть не нужно!» (36). На предложение Сатаны смирить свой духовный порыв он отвечает: « - Ни за что, не смирю» (135). Повседневность вовсе не занимает Веничку, она ему бесконечно чужда. Картина жизни, воссозданная им, это как раз то, от чего он стремится убежать. Возможно, художник эту самую жизнь переживает эстетически, то есть на реальные события он смотрит как на литературный материал. В разворачивающихся событиях его занимает поиск истины: «Я не утверждаю, что мне – теперь – истина уже известна или что я вплотную к ней подошел. Во все нет. Но я уже на такое расстояние к ней подошел, с которого ее удобнее всего рассмотреть» (55), поиск своего «я». И вовсе не случайно он ощущает себя «маленьким принцем», ответственным за судьбу своих народов: «где же твоя забота о судьбе твоих народов» (46), или принимает чрезвычайные полномочия президента и объявляет себя «личностью, стоящей над законом и пророками» (130). Кто еще, кроме Творца может позволить себе это? Может быть, творец, то есть художник? Веничка и ощущает себя художником, на заявление своей возлюбленной о том, что «... я бы никогда не подумала, что на полсотне страниц можно столько нанести околесицы. Это выше человеческих сил!» (61), с восторгом отвечает: «Если хотите, я нанесу еще больше! Еще выше нанесу!» (62).

Это ли не подтверждение тому, что речь идет не о воплощении реальной жизни, а скорее своей мечты, идеала. Хотя автор и заслоняется маской, укрывается за фигуру двойника, но в таком состоянии Веничка-герой чрезвычайно близок Веничке-автору. Оба они отдаются творчеству – «мощному потоку грез», погружаются в сон, состояние, в котором проявляются свободно и в котором происходит аналитическая компенсация личности. Усиливающаяся тревога Венички заставляет его думать о том, что в мире происходит что-то неладное, и хотеть: «О, сказать бы сейчас такое, чтобы сжечь их всех, гадов, своим глаголом!» (147). В иронической самохарактеристике Веничка называет себя феноменом, которому «присущ самовозрастающий Логос». Понятие Логоса многозначно, но, прежде всего, это речь. По мысли М. Хайдеггера, логос означает такую речь, которая высветляет смысл сказанного, которая раскрывает суть вещей. С его точки зрения, под логосом подразумевается возможность «изъять сущее из его потаенности, сокрытости и дать увидеть как несокрытое и непотаенное»⁹. Раскрыть истинный смысл бытия, сделать его очевидным стремится в «Москве – Петушках» Ерофеев.

Текст «Москвы – Петушков» носит глубоко-философский смысл, внутри которого выявляется диалог авторского сознания с самой реальностью. Культура каждой эпохи имеет свое особое видение мира, свой стиль, зависящий от обстоятельств места и времени. Философские установки Ерофеева определяют идеи культуры конца XX века – постмодернизма. Писатель, стремясь преодолеть последствия омертвления культуры, главный смысл своей деятельности видел не в изменении окружающего мира, а в изменении способа изображения или способа видения мира. Из множества культурных кодов, связанных игровыми отношениями, художник создал собственную новаторскую семиотику, систему знаков, выражающих его позицию. Процесс формирования/создания текстового пространства происходит по принципам множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов и смыслов предыдущих культур. Эстетическая оценка Вен. Ерофеевым мироустройства сводится к тому, что мир утратил свою целостность. Подчеркнуто эпатажными приемами автор манифестирует свободу - общественную, личную, творческую.

В поэме Вен. Ерофеева следует дифференцировать финальную главу и собственно финал текста. Глава «Москва-Петушки. Неизвестный подъезд», которой заканчивается текст, содержит в себе также и кульминационно-знаковый элемент – это последний абзац произведения. Реалии жизни, реалии существования сбивают естественный ход всего. Игра закончена, но творчество безгранично. Здесь происходит авторское познание чувств, эмоций, переживаний и одновременно с этим признание

бесконечности жизни в иных повествовательных дискурсах, временах, вариантах: «происходит проекция горизонтальных связей на имплицитно существующую вертикальную ось»¹⁰. Чтение для реципиента затрудняется переходом автора-творца в иной смысловой объем, первый же «условно» остается в текстовой плоскости. Следовательно, необходимо создавать такую ситуацию, при которой читатель все же сможет проникнуть в литературно-знаковую, культурно-проекционную форму, где произойдет расшифровка кода-письма, кода-смысла.

Являясь специфическим элементом структуры, финал концентрирует в себе некое общее видение произведения, ему можно причислять первостепенное значение. Именно от его толкования и понимания зависит суть понятого. Безусловно, финал не поддается однозначной трактовке, прочтению, а воспринимается проблемой, вопросом, требующим читательского и эстетического разрешения. Оформляя текст – условную реальность – автор моделирует его согласно выбранным позициям письма. «Москва – Петушки» Ерофеева – текст, созданный в рамках и границах постмодернизма. Следовательно, по внутренней сути этого явления, он принципиально не может быть сведен к единичной смысловой точке. Скорее всего, это есть некая инстанция, которая не имеет границ, либо смысловые ориентиры в ней значимо размыты. В классическом орнаментальном тексте автор типизирует финал до уровня мизансцены, которая максимально приближена к развязке. Момент наивысшего напряжения текста совпадает с первостепенной задачей писателя – дать точно-направленную линию конца событийно-ситуативной структуры. У Ерофеева же происходит уход от эмоционально-смыслового завершения к процессу письма-чтения.

В разговоре с попутчиками Веничка рассуждал о том, почему Гете «заставил Вертера пустить себе пулю в лоб». Вывод его весьма интересен: он «заставил Вертера сделать это вместо себя. Вы понимаете? Он остался жить, но как бы покончил с собой. И был вполне удовлетворен» (92). Веничка-герой в финале как бы умер, а Веничка-автор нашел жизнь в творчестве: «А, ты Веня? Как всегда: Москва – Петушки?.. – Да. Как всегда. И теперь уже навечно: Москва – Петушки...» (116). Роль финала, как нам видится, сводима к тому, что автор, покидая пространство реальности-жизни, реальности-существования, перемещается в новую плоскость формы – мир творчества. Как утверждают многие исследователи поэмы, в финале наступает смерть героя, на наш же взгляд, происходит перерождение героя-автора в форму инобытия автора-творца. Читатель, якобы разгадавший сюжетную линию повествования, на самом деле не достигает основной истины, так как она ему просто не подсказана автором. Финал,

следовательно, формирует очень мощную эстетическую точку/грань, после которой и начинается основной поиск правды как таковой, истины как ответа.

Доброта и милосердие Венички трагичны: «И кому, кому в мире есть дело до твоего сердца? Кому?» (158). Художественное познание мира русскими художниками почти всегда связывалось с ощущением трагичности¹¹ совершающегося в мире: в истории, в современности, в будущем. «О, эта боль! О, этот холод собачий! О, невозможность! Если каждая пятница моя будет и впредь такой, как сегодняшняя, - я удавлюсь в один из четвергов!..» (156) – восклицает измученный герой «Москвы – Петушков». И что интересно, Ерофеев-автор умер 11 мая 2000 года – в четверг. Ерофеев как герой покидает пространство текста и перемещается в пространство литературного творчества. На наш взгляд, переход из одной плоскости в другую – от материальной основы жизни к вершинам духовности – усиливает мотив лестницы в финальной главе «Москвы – Петушков», по которой Веничка «дополз до самой верхней площадки». Погибающий герой Ерофеева понимает, что с ним происходит. «Я умер» – невозможный акт высказывания¹², значит, тот, кто говорит и понимает, – жив. Понимание выступает не актом познания, а неким онтологическим условием существования человека.

Помимо этого финал сосредоточил в себе новую завязку, которую аналогично «расшифрованной» надо разрешить, если, конечно, это получится в перспективе. Финальная глава поэмы «Москва – Петушки» - есть как бы отправная точка в поле бесконечного цитирования. Структурность модели «открытость – закрытость» финальной части объясняется именно тем, что оппозиционные стороны со-организуют сцепление и взаимоналожение. Стремление автора подчеркнуть необъяснимость и неразрешимость проблемы выхода - это лишь видимость, иллюзия, которая подвластна художественному письму. Слово, диалогическое по природе (М.М. Бахтин), не дает реальной возможности раскрыть читателю истинность. Перспективным же полюсом будет эстетическая сторона текста.

Примечания

¹ Ерофеев Вен. Собр. соч.: В 2 т. М.: ВАГРИУС, 2001. Т.1. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте статьи в круглых скобках.

² Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. С. 93.

³ Постмодернизм. Энциклопедия / Сост.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 784.

-
- ⁴ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 138.
- ⁵ Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Академический Проект, 2008. С. 245.
- ⁶ Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 257.
- ⁷ Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М.: Академический Проект, 2007. С. 110.
- ⁸ Уэллек Р., Уоррен О. Указ. соч. С. 53.
- ⁹ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Республика, 1997. С. 49.
- ¹⁰ Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008. С. 361.
- ¹¹ Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 501.
- ¹² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 454 – 455.

Специфика финалов в романах П. Крусанова «Триада»

Романы П. Крусанова «Укус ангела», «Бом-бом» и «Американская дырка» вышли в свет соответственно в 1999, 2002 и 2005 годах. А в 2007 году романы были изданы все вместе под названием «Триада».

Финал первого романа намеренно неоднозначен в смысловом плане, второго – альтернативно двулинеен в сюжетной развертке, а финал третьего романа подчеркнуто невариативен, но при этом своеобразно семантически удвоен.

Роман «Укус ангела», повествующий о воцарении подлинного императора России Ивана Некитаева, заканчивается его решением впустить в мир Псов Гекаты ради победы в последней мировой войне. В контексте романа это решение может прочитываться в нескольких смысловых кодах: как буквальное осуществление интеллектуальных постмодернистских игр «серого кардинала» при Некитаеве Петра Легкоступова; как осуществление предназначения Ивана Некитаева стать истинным государем и окончательный выход наружу «внутреннего царя» из «царя внешнего, который не более, чем саркофаг»¹, о чем говорят мог Бадняк и гадалка. А также как победа людей Палдобара или Модрубара, воплощающих в романной мифологии принципы добра и зла, которая ознаменует начало нового эона развития человечества. Все эти коды в отдельности и во взаимодействии друг с другом создают многогранную семантику финала, предлагая читателю многоходовые варианты прочтения при разновекторном движении смыслов.

В контексте романа вряд ли можно однозначно расценивать приход Псов Гекаты как ментально спродуцированное Петром Легкоступовым наступление Господина Хаоса, поскольку сами словесные и ментальные игры Петра пародийно обыгрываются автором в овеществлении и буквальной реализации известных постструктуралистских метафор и лозунгов. В своих устремлениях «масштабно и вчистую переписать матрицу мира» Легкоступов претендует на создание нового «текста мира»:

Надо разбить прежнюю матрицу, надо поменять текст мира, спроецировав его новый образ из области чистого умозрения, из области религии, мистицизма и герметических наук вовне, и тем самым изменить мир, вызвав из кажущегося небытия силы потаенные и невиданные, силы прекрасные и грозные» (I, 109);

Петруша сумел убедить Ивана, что воссоздание царства сакральной иерархии со священным государем во главе, требует от мира ритуального очищения в урагане низших стихий, бушующем на кромках эонов. <...> Для этого требовалось освободить хаос. Трбовалось вызвать из потусторонних сфер

демонические силы, чтобы погрузить подлунную в вакханалию дикого ужаса и начисто стереть прежнюю матрицу мира (I, 137).

Однако измышление нового текста мира оборачивается для Петра пресловутой «смертью автора» не в символическом плане, а во вполне реальном осуществлении казни через утопление. К концу романа ментальная и словесная деятельность Петра описывается по большей части в аудиальной конкретизации – «шумы в голове» (I, 243), «бессмысленный речезвон», «упаковывал вакуум в слова» (I, 320), – вследствие чего, по всей видимости, обыгрывается еще и постулат о «гуле языка», когда, по определению Р. Барта, «теряет реальность его семантический механизм» и язык «всецело вверяется означаемому, не выходя в то же время за пределы осмысленности»².

Обыгрывание Петрушиных игр в постмодернистской стратегии письма как тотального переписывания осуществляется на композиционном уровне. В романе есть три графически выделенных участка текста. Первый представляет собой голос, который услышал тринадцатилетний Иван в пограничном состоянии сознания, в которое его ввел Бадняк перед тем, как рассказать о его предназначении. Этот романский космогонический миф о сотворении мира Хозяином и двух враждующих демиургах – Бел-Князе и Тьму-Князе – по сути является той матрицей мира, которую собирается переписать Петр. Второй участок текста – это тезисы Петра о Господине Хаосе, та самая новая матрица мира, которая пишется Петром по меркам «художественного в письме» (I, 168). Но в конечном итоге и сам он становится объектом переписывания. Третьим графически выделенным участком текста является переделанное Годоваловым по заказу Тани последнее письмо Петра Некитаеву из Петропавловской крепости, «перелицованный на львиный рык писк замученной птички» (I, 259).

Как уже говорилось, финал романа может прочитываться в контексте другой сюжетной линии – императора Ивана Чумы, в отношении которого автором применяются иные смысловые коды. В четвертой главе романа Бадняк рассказывает тринадцатилетнему Ивану об истинном государе:

Царство истое, не оплошное, не иначе родиться может, как от иерогамии, священного брака между землею и небесами. Жених, помазанник небесный, и есть тайный государь, а невеста – держава земная со всеми ее обитателями. <...> Государь завсегда меченый. Только отметина та простому глазу не видима. Как бы тебе... Точно ангел его поцеловал – вот. Да не печально, а со страстью – с прикусом (I, 78 - 79).

Пламенник дарит Ивану подвеску, указывающую на то, что он и есть истинный государь.

Очевидно, что романский образ героя соотносится с историософией русского монарха, складывающейся как минимум из культурных образов Ивана Грозного и Петра Первого – правителей, расширявших границы державы и в первую очередь ассоциирующихся с идеей царской или имперской власти. Как отмечают А.М. Панченко и Б.А. Успенский, при всей разности задач, решаемых этими государями, в их действиях много общего – от территориального, социального и темпорального разделения державы на «свое» и «чужое» до осознания себя первыми в историческом течении времени и следовании концепции богоподобности монаршей власти. «Его (царя) власть – от бога, поэтому он не несет ответственности перед людьми <...>. Только божество может предложить ему модель поведения. Идея дана, но из нее каждый волен выводить различные следствия, поскольку различны облики бога, из которых состоит христианская Троица. Иван IV отдает предпочтение богу грозному и наказующему, т.е. Саваофу, богу-отцу <...>. Одновременно с богом образцом для царя может служить и Михаил Архангел <...> – воитель и Архистратиг, великий князь небесных сил и державный царственный ангел, “ангел истории”»³.

Прозвище, полученное Иваном Некитаевым в начале всемирной войны (Чума), семантически рифмуется с титулом Грозный. В начале романа сообщается, что «солдаты империи были убеждены и согласны подтвердить под самой страшной клятвой, что в комбате Некитаеве пребывает дух архистратига Михаила, необоримый и великий дух победы» (I, 30). Стараниями Легкоступова консульское управление трансформируется в имперское, и Иван становится первым правителем обновленной империи (после правления Отца Империи, в котором усматривается аллюзия на Советский Союз времен застоя, и войны Надежды Мира, разделившей страну на Восток и Гесперию). Помимо этого империя Некитаева имплицитно соотносится с великими империями прошлого (Египта и Рима) через любовную связь Ивана со своей сестрой Таней.

Таня описывает внутреннюю силу, движущую всеми действиями Ивана как «великую песню любящего, направленную прямо в уши Господина Бога» (I, 273). И сам Некитаев говорит: «Мною, как и Надеждой Мира, движет любовь. А она неподсудна и несокрушима, ведь любовь – это то, против чего у дьявола нет оружия... если только он сам не вооружится любовью» (I, 321). И именно Надежда Мира говорит в снах Тани: «Не бойся, детка, когда они устанут, я дарю им вечный покой» (I, 327). В этой аллюзии на «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова Надежда Мира, а не Легкоступов оказывается автором пересозданного ею «текста мира», который продолжает осуществлять Некитаев, аттестуемый гадалкой как «новый поводырь мира, влекущий народы сквозь страх» (I, 265).

При этом оказывается, что у Некитаева есть и собственная мифологема власти, в которой он выступает даже не проводником Божьего промысла, а неким помощником, добровольно вызвавшимся доделать недоделанные дела Бога:

Бог снес мир, как наседка – яйцо. Но устал его высиживать и пошел поклевать зернышек. <...> Теперь мир обречен. День ото дня он становится все хуже и хуже, и в конце концов протухнет. Тогда Бог бросит его в помойное ведро – это и будет светопреставление. <...> Я не хочу, чтобы мир протух. Я хочу вывести из него цыпленка или разбить в яичницу (I, 158 - 159).

В отношении главного героя кругозор повествователя не столько «завершает» кругозор героя, сколько вступает с ним в диалогические отношения. Примечательно, что роман заканчивается не словом повествователя, а словом героя:

Иван Чума вытянул из-под воротничка гимнастерки шнурок с крестиком и раскаленной золотой подвеской.

– Мы не отведем войска со своих позиций и не уступим ни пяди взятой земли. И мы еще не заслужили покоя. Властью, данной мне Богом, завтра в полночь я впущу Псов Гекаты в мир (I, 350).

В этом высказывании, актуализируется вся романная семантика истинного государя великой империи, стремящейся стать всемирной. Однако еще в начале войны Петр говорит Ивану о том, что

Империя всегда стремится расширить свои границы, но совсем без границ она жить не может. Как только она воплотит идею всемирности, она перестанет существовать. Она просто потеряет всякий смысл – ведь в ее реальном времени не останется ничего героического (I, 222).

Существенно, что в заглавие романа вынесено незрелое, детское осознание Иваном своего предназначения:

Воображение рисовало ему престранную картину – Георгий Победоносец в ангельском чине, широким веером, точно кречет над зайцем, распустив крыла, кусал за кадык не то Александра Ярославича, не то артиста, сыгравшего его в кино (I, 80).

Акт впускания Псов Гекаты в здешний мир может также пародийно прочитываться и как обретение эзотерического знания, поскольку Псы Гекаты аттестуются еще и «кошмарами надсознания» (I, 347). Если архетипы бессознательного являются некой культурной матрицей современного человечества, то область надсознания может быть

также хранилищем еще неведомых знаний. Познавательный интерес к этим «тварям нездешнего мира» испытывает Бадняк, который в свое время, влив душу Каурки в тело князя Кошкина, «угрюмо признался, словно хирург, нарушивший клятву Гиппократу», что «хотел выяснить, имеет ли душа пол» (I, 158). Собственно, именно он и предлагает впустить Псов в мир и берется исполнить это действие.

В контексте романной космогонической мифологии о Палдобаре и Модрубаре (Бел-Князе и Тьму-Князе) очевидно, что Некитаев окружен атрибутикой Палдобара (солнце, радуга, «верхняя вода»), а Петр – Модрубара (стратегия «властвовать в тени», подделка писем и документов как способность извращать вещи и связь с «водой нижней» – своеобразное «крещение» его Иваном в озере и казнь через утопление в водопроводной воде).

В контексте всей трилогии борьба добра и зла с перспективой возможной победы одного над другим оказывается давно изжившей себя словесной формулой, о чем во всех трех романах неизменно сообщается различными героями или повествователем. В «Укусе ангела» об этом рассуждает Легкоступов:

...добро и зло, как любовь и ненависть, как наслаждение и боль – не противоположности, а, так сказать, звенья одной цепи, которая сковывает человека разом, как кандалы. <...> Подумайте сами: с изгнанием зла выравнивается общий рельеф бытия – вершины добра вслед за вершинами зла изглаживаются в равнины, и мы получаем прискорбную песочницу, где кулич – событие. С исчезновением опасности начинается общее оскудение духа – исчезновение злодеев ведет за собой исчезновение праведников... (I, 60 - 61).

В конечном итоге невозможно говорить о доминировании смыслов, связанных с сюжетными линиями Некитаева или Легкоступова и вообще о доминировании какого-либо смысла над другим. Они связаны в динамической смысловой конструкции романа по принципу одновременного взаимодополнения и взаимоотталкивания, что ведет не к выстраиванию иерархии смыслов, а к их попеременной пульсирующей актуализации. При этом все смыслы как минимум двузначно подаются в кругозоре повествователя – в серьезном и травестированном планах. В отличие от классической иронии в такой соотнесенности тональностей авторских интенций нет заведомых полюсов утверждения и отрицания, они скорее взаимооттеняют друг друга. Поэтому в сознании читателя какие-то оттенки могут не учитываться или прочитываться со знаком «плюс» или «минус» в зависимости от актуализации серьезности или травестиивности смыслов по усмотрению читателя. Или прочитываться как многоаспектная смысловая конфигурация.

Финал второго романа трилогии – «Бом-бом» – представляет собой два альтернативных варианта завершения сюжетной линии главного героя – Андрея Норушкина. Первый тираж романа был выпущен наполовину с вариантом финала «Орел», наполовину – «Решка». В переизданиях стали печататься оба варианта.

Андрей является наследником рода, задача которого – звонить в урочное время в гневизов, пробуждая народный бунт (обыгрываются национальные культурные идеологемы, связанные с высказыванием В.И. Ленина по поводу декабристов и «Колокола» А.И. Герцена и фразой А.С. Пушкина о «русском бунте, бессмысленном и беспощадном»). На протяжении романа Андрей решает дилемму – следовать родовому служению, «зову матки», или отказаться от него, осуществив свободу выбора.

Мысль Норушкина развивалась приблизительно в том направлении, что если итог социального прогресса – муравейник и улей, ибо ничего совершеннее природа до сих пор не изобрела, то не лучше ли эту нисходящую эволюцию пресечь и навсегда остаться варваром-кузнечиком, еще не одухотворенным всеобъятным гнездовым/роевым духом и стрекочущим в свою дуду исключительно ради усатой прелестницы?

- Так кто же я? Голая функция или вольная птица? Муравей-звонарь или варвар-кузнечик?⁴

Коровин предлагает просто забетонировать башню и забыть ее как дурной сон. Секацкий предлагает другой вариант осуществления свободной воли:

Выпади мне такой жребий, <...> я бы тут же заделал кому-нибудь ребенка и – сразу в башню. Ведь здесь речь идет об источнике чистого вещества духа воинственности! <...> Что может сравниться с этим по величию и дерзости жеста? Ведь пробужденный бунт, выигранная битва, равно, как и предъявленный миру новый текст, относятся к одному имманентному ряду, объединенному греческим словом хюбрис, которое означает разом «наглость» и «дерзость», а на самом деле – волю нарушить равновесие бытия, волю бросить вызов вечности (II, 232).

В двух вариантах финала романа и проигрывается выбор Андреем каждой из этих возможностей.

Однако оба варианта при всей их внешней альтернативности оказываются разрешением оппозиции «муравей-звонарь или варвар-кузнечик» в пользу последнего. Перед подбросом монетки Андрей

...старался в мыслях ни секунды не молчать, все время требуя самоотчета, чтобы самому, в своих руках держать столь нужную ему инициативу и, чего доброго, ее не проморгать – чтобы его поступок в самый последний миг не оказался думой матки (II, 266).

В обоих вариантах отказ от родового служения, предписанного свыше, оказывается чреват для героя существенными потерями. В варианте «Решка» бетонирование лаза в чёртову башню оборачивается потерей идентичности себе самому и потерей собственного «голоса»:

Андрей стоял на краю пустой могилы, курил и все старался прислушаться к себе, но абсолютно ничего не слышал. И в то же время внутренняя немота, столь не ко случаю его наступившая и как-то больно уж по-воровски лишаящая этот случай пафоса, имела все же некоторые свойства: Норушкин чувствовал себя каким-то одиноким и неумело перенесенным слогом, бессмысленно и странно повисшим в конце абзаца на новой строке (II, 267).

«Внутренняя немота» оборачивается неизбежностью заимствования чужого стиля и слова, которые довольно комично сочетаются друг с другом (стилистика романтиков и цитаты из А.Н. Островского и А.С. Пушкина):

Такие слоги не цветут, им не покорствуется и не потворствует природа, над ними ветры не играют написанную Богом бурю. <...> Так не доставайся же ты никому. <...> Спи спокойно, русский бунт, бессмысленный и беспощадный (II, 267, 268).

Свой «голос» появляется у Андрея только в момент воспоминания о предках, оставшихся теперь закупоренными в чертовой башне.

В варианте «Орел» спуск к гнезизову по собственной прихоти, то есть выбор судьбы как художественного проекта, оборачивается для Норушкина невстречей с предками и полным совпадением со статусом литературного героя, не имеющего возможности действительно управлять своей судьбой без ведома автора. Попытка избавиться от сверхличной заданности родового служения оборачивается не столько свободой «варвара-кузнечика», сколько подпаданием под иную, чем «зов матки», заданность:

...всем его существом теперь правила какая-то задорная решимость, противиться которой, казалось, не то чтобы невозможно, но определённо малодушно и нелепо (II, 269).

Идя навстречу предкам, Андрей просто оказывается в начале текста.

И тут Андрея осенило, что для автора, возможно, вполне осуществима версия постбытия, обещанная Ильей Норушкиным, но что касается героя – все куда печальней: после смерти он неизменно попадает в начало все того же текста. Вот уж действительно дурная бесконечность. <...> Однако через миг Андрей уже не помнил о своем открытии (II, 271).

Версия постбытия автора заключается в том, что «после смерти всякий художник, хочет он того или нет, оказывается в том мире, который создал при жизни» (II, 187 - 188).

Если в модернистском тексте герой стремился обнажить условность искусства или выпасть из этой условности в реальную жизнь, то в постмодернистском тексте он оказывается «заключен» в архитектурную матрицу «мир есть текст», причем мир зачастую оказывается текстом, уже «сочиненным» Богом или автором. Поэтому для постмодернистского героя затруднительно «продиктовать» свою волю автору, подобно герою классической литературы.

В «Укусе ангела» профанируются претензии Легкоступова на авторство нового текста мира в силу существования инстанций иной природы, это авторство осуществляющих (божественная воля и богоданный государь). В «Бом-боме» замысел судьбоносного действия как художественного проекта оказывается несостоятельным как в силу несамостоятельности этого проекта (то есть заимствования его героем из чужого сознания), так и в силу несочетаемости со сверхличной заданностью бытия героя, предписанной ему в романной действительности светлыми силами, во внероманной – автором.

И все же реализация намерения/действия/жеста/жизни как полноценного художественного проекта осуществляется в последнем романе трилогии. Примечательно, что это единственный роман с невариативным - и в плане акцентирования завершающих смыслов, и в плане сюжетного завершения - финалом.

Главные герои романа – Капитан (не умерший и ведущий другую жизнь Сергей Курехин) и Евграф Мальчик, от лица которого ведется повествование. Имя героя – отсылка к строкам песни Б. Гребенщикова «Мальчик Евграф был сторонник гуманных идей», сам же Гребенщиков снимался с Курехиным в фильме «Два капитана – 2». Герои вместе осуществляют проект Капитана по «разрушению самого меркантильного человечника»⁵, то есть Америки, исходя из нескольких постулатов:

...зло и добро бессмысленно искоренять, есть смысл их просто перераспределить (III, 72); Искусство высшего порядка, если можно так об искусстве, заключается в попытке создания вокруг себя такой реальности, которая тебе угодна (III, 41); ...наши вера и воля, если они достаточно сильны, способны откорректировать эйдос мира, и мир к своему уточненному замыслу подтянется. Таковы извечные отношения человека с творением (III, 150).

В романе «искусство высшего порядка» отличается от подражания искусству в жизни способом и качеством «созданной в угоду себе реальности». Если «искусство

высшего порядка» имеет дело с «корректировкой эйдосов» как «переписыванием матрицы мира» (III, 377), то подражание искусству в жизни оказывается лишь мифологизацией собственной биографии и превращением жизни в перформанс:

В той среде <...> вообще было не принято отделять биографию от мифологии <...>, для ощущения аутентичности требовался чудесный сплав творчества и судьбы – каждый искал свой особый метод, который мог бы позволить смешать личную историю с преданием в одно, воплотить энергию творения не только в музыке, холсте или бумаге, а растопить с ее помощью жизнь <...>. Но на деле гармонично сплавить воедино ремесло и жизнь не так-то просто – в результате подобных опытов внутри человека все равно остается главенствовать либо живущий, либо грезящий (III, 248 - 249).

Кстати, о молодом Легкоступове в первом романе говорится, что он был «всего-навсего одним из тех шалунов, кто усердно творил себе легенду вместо биографии» (I, 170).

В противоположность жизни, сотворенной как предмет искусства в результате целенаправленного мифотворчества, в романе создается мифология жизни по Патроклу Огранщику:

...человек, достигший вершины в своем деле, должен оставить былые занятия, отрясти с сандалий прах, сменить имя и начать все сначала на новой ниве. <...> Шлифуя разные грани, ты постепенно превратишься в бриллиант или сапфир (III, 183).

В последней главе романа Капитан формулирует «вечные ценности русского мира» (имперскость, величие, православие, общинность, свобода), благодаря которым они в дальнейшем «смогут переписать матрицу мира» и построить «мощную державу, великую континентальную империю» (III, 377 - 378). Эта глава называется «Рим в снегу», таким образом, построение новой великой империи мыслится как создание «четвертого Рима», которому все-таки быть в продолжении временной и культурной преемственности известного ряда великих империй – Рима, Византии, Московского царства.

В ответ на предложение Капитана встать на путь Патрокла Огранщика Евграф отказывается, потому что увидел в посттравматическом озарении, что у них с Олей «случится сын. Как минимум один сопливый обормот, ради которого мы ничего не пожалеем, которого воспитаем, как Гая Сцеволу, и для которого соорудим родину – ту самую Россию, Рим в снегу» (III, 388). Таким образом, изначально выполняемое только как рабочая задача «поменять местами полюса благоденствия и разорения, полюса самодовольства и беды» (III, 46), то есть Америку и Россию, дело возрождения/обновления России становится для Евграфа не столько сверхличной, сколько личной заданностью.

«Эпилог» же заканчивается сообщением о том, что рыбки в аквариуме Капитана запели, соответственно, он достиг того, что по Патроклу Огранщику означало «покорять небеса», то есть выходящую за рамки учения степень совершенства. В свете осуществления Капитаном очередной рабочей задачи (выведение породы певчих рыбок) перспектива правильной корректировки эйдоса России видится вполне осуществимой. Таким образом, «Эпилогом» усиливается семантика возможности осуществления казалось бы невозможного.

Существенно, что высказывания П. Крусанова о специфике и природе творчества почти дословно совпадают с идеями, высказанными в последнем романе: «Текст для автора - это инструмент влияния на действительность. А высшая форма искусства - творить вокруг себя удобную себе реальность. Если она твориться не желает, то ей же хуже. Таковы взаимоотношения автора с миром, если они, эти взаимоотношения, осознаны. Вот об этом и будем говорить. У текста, как у всякой уважающей себя империи, должна быть сверхзадача. Пусть даже заведомо недостижимая. Если такой трансцендентной цели не стоит, то уверенно даже простого шага вперед нельзя будет сделать, и все победы будут случайными. Сверхзадача автора - осознанно изменять мир вокруг себя так, чтобы мир стал ему мил и не оскорблял его достоинство»⁶.

Еще после выхода первого романа в одном из интервью на вопрос о продолжении П. Крусанов ответил: «Продолжения не будет. Однако есть частично уже исполненный замысел двух следующих романов, которые вкупе с “Укусом ангела” составят своего рода трилогию, не связанную ни сюжетно, ни сквозными персонажами. В идеале должна сложиться такая гегелевская триада: тезис, антитезис и синтез. Если, конечно, Господь попустит»⁷.

Действительно, при всей разности героев и сюжетов во всех трех романах есть общая проблематика: соотношение сверхличного и личного в судьбах главных героев, вопросы воли, свободы и соотношение границ жизни и границ художественного проекта. В «Укусе ангела» «воля и сила» (I, 50) сначала комбата, затем генерала, консула и, наконец, императора Ивана Некитаева совпадают с предреченной ему судьбой стать истинным государем России, что в пределе осуществления грозит самоуничтожением государства и мира. Художественный проект Петра Легкоступова о наступлении Господина Хаоса воплощается лишь в той мере, в какой он совпадает со сверхличной заданностью Некитаева стать государем. В «Бом-боме», напротив, Андрей Норушкин заявляет свободу воли в отказе от наследования родовой судьбы служения в чертовой башне, но вместе с этим и теряет основу для самоидентификации. В «Американской дырке» герои, избирая в качестве точки отсчета самоидентификации сверхличные ценности, переводят

осуществление их в план сугубо личной заданности – творение «верой и волей» «угодной себе реальности».

Примечания

¹ *Крусанов П.* Укус ангела. СПб.: Амфора, 2001. С. 266. Далее ссылки на это издание в тексте в круглых скобках под цифрой I.

² *Барт Р.* Гул языка // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 543.

³ *Панченко А.М., Успенский Б.А.* Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXVII. Л.: Наука, 1983. С. 68 - 69.

⁴ *Крусанов П.* Бом-бом. СПб.: Амфора, 2002. С. 101, 261. Далее ссылки на это издание в тексте в круглых скобках под цифрой II.

⁵ *Крусанов П.* Американская дырка. СПб.: Амфора, 2005. С. 42. Далее ссылки на это издание в тексте в круглых скобках под цифрой III.

⁶ *Бондаренко В.* Интервью с Павлом Крусановым [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://krusanov.narod.ru/kritika/bondarenko_interview.html.

⁷ *Ларионов В., Соболев С.* Павел Крусанов: «Меня привлекает эстетика империи...» [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://krusanov.narod.ru/kritika/lar_sob_interview.html; См. также: *Бражников И.* Интервью с Павлом Крусановым [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravaya.ru/ludi/451/5993>.

К семантике финала романа М. Пруста «Обретенное время»

Десять лет назад Филипп Соллерс, выступая на коллоквиуме «La fin du roman?» (Paris, le 25 mars 1998), сказал: «Роман - это не что иное, как способ рассмотрения времени. Писатель-романист отличается от нас тем, что своим собственным видением дает возможность понять, что такое утраченное время, обретенное время, историческое время, он раскрывает отношение между языком автора и временем. Говорить, что “писатель – представитель своего времени” не следует уже потому, что автор противостоит ему, исследует его, показывает его в особом, свойственном этому художнику ракурсе»¹.

Оставим в стороне полемичность и неоднозначность этого высказывания известного писателя, критика, тонкого интерпретатора литературы. Обратим внимание прежде всего на слова об «утраченном» и «обретенном времени», которые, безусловно, ассоциируются не только с классическими трудами о романе Д. Лукача, М. Бахтина, Ю. Кристевой², но прежде всего с семитомной эпопеей М. Пруста «В поисках утраченного времени» («A la recherche du temps perdu»), которая заканчивается романом «Обретенное время» («Le temps retrouve»).

Цикл романов (1913 - 1927) М. Пруста уже в процессе публикации стал одним из самых интригующих явлений литературы XX века. Для жанрового определения этого цикла Т. Манн воспользовался формулой Гете – «субъективная эпопея». Герой-рассказчик Марсель воспроизводит поток жизни, частью которой был он и его друзья, маленький провинциальный городок Комбре, светский Париж, узанный Марселем уже в юношеском возрасте, Сван и возлюбленная Свана Одетта де Кресси, Жильберта и Альбертина, служанка Франсуаза, семья Германтов, Бергот и многие другие.

Марсель скрупулезно воссоздает все, из чего складывалась его жизнь – от первых впечатлений детства и до последних дней. В результате возникает широкая панорама событий внутренней жизни героя и тех, которые определили содержание истории Франции на рубеже двух последних прошедших столетий. Но это содержание воспринято в романах Пруста через сугубо интимный целостный опыт человеческой индивидуальности, то есть через экзистенцию героя*. Поэтому жизнь превращается в стереоскопическую, многомерную картину, в образ вселенной, где интроспекция оказывается основным средством познания себя и мира. Здесь очевиден приоритет интуиции, подсознательного, о чем Пруст свидетельствовал сам, когда рефлексировал по

поводу своего творчества: «В целом это запутанное искусство – единственно живое искусство»³.

Любое впечатление, писал Ж. Делез об эпопее Пруста, непременно влечет целый кортеж образов⁴. Такая композиция повествования исключает поступательное движение во времени, так называемый гипотекст, а значит, и царство Хроноса, в котором время, как необратимая река, течет в одну сторону. Здесь царит пульсация времени, которая определяется впечатлительностью героя и другими антропологическими факторами. Пруст писал:

Только впечатление, сколько бы сорной ни оказалась его материя, сколько бы ни был слаб его след, есть критерий истины, это то единственное, за что может ухватиться разум, ибо лишь оно способно, если разум сможет высвободить из него истину, привести к величайшему совершенству и принести чистую радость⁵.

Поясняя сказанное, он полагал:

В тех истинах, которые разум выхватывает прямо из просветов залитого солнцем мира, есть что-то не до такой степени глубоко необходимое, как в истинах, которые против нашей воли вручают нам жизнь через впечатление <...> идет ли речь о напоминаниях вроде стука вилки, вкуса «Мадлен», или об этих истинах, записанных при помощи обликов, смысл которых я отыскивал в сознании, где – в виде то колокольни, то диких трав, – они представляли путаной и цветистой рукописью, – их первым свойством было то, что они не оставляли мне свободы выбора, ибо были даны в исконном виде. Я понимал, что в этом печать их подлинности⁶.

Форма повествования в «субъективной эпопее», которую Пруст писал «наперегонки со смертью», – от первого лица, – необычайная открытость героя-рассказчика, его напряженная рефлексия, пристрастный анализ чувств, впечатлений, мыслей, поступков, – влекли за собой отождествление автора и его героя. Вот почему цикл «атмосферных» романов (Ортега-и-Гассет) «В поисках утраченного времени» поначалу воспринимался как нечто среднее между автобиографией и исповедью. Но это впечатление быстро рассеялось. По крайней мере, у исследователей. Мотивы и цель, во имя которых Пруст создает свой колоссальный по объему текст, но камерный с точки зрения модуса событий, совершенно иные, чем это было присуще биографической литературе XIX столетия, которая занималась социально-психологическими типами и исторической характерологией. Эпиграфом к циклу романов могли бы служить знаменитые строки Анри Бергсона (1859 - 1941): «Я вдыхаю запах розы, и в моей памяти тотчас воскресают смутные воспоминания детства. По правде сказать, эти воспоминания

вовсе не были вызваны запахом розы; я их вдыхаю с самим этим запахом, с которым они слиты»⁷. Сентенция Бергсона корреспондирует, на наш взгляд, с характерным признанием героя Пруста:

И вдруг *воспоминание* всплыло передо мной. *Вкус этот* был вкусом кусочка мадлены, которым по воскресным утрам в Комбре <...> угощала меня тетя Леония... Вид маленькой мадлены не вызвал во мне никаких воспоминаний, *прежде чем я не отведал ее...* (курсив мой. – А. А.)⁸

Близость художественного мышления Пруста философии Бергсона была очевидной для В. Набокова. Возможно, утрируя замеченное сходство, он заявлял, что «произведения Пруста суть иллюстрированное издание учения Бергсона»⁹. Для безоговорочного согласия с Набоковым вряд ли есть достаточные основания, но нельзя пройти мимо замечания крупнейшего французского феноменолога М. Мерло-Понти в адрес Бергсона: «Никогда еще не было описано первоначальное бытие воспринятого мира. Раскрывая его вслед за рождающейся длительностью, Бергсон отыскивает в сердцевине человека досократический и “дочеловеческий” смысл мира <...> это смысл-вьюнок, который “есть скорее движение мысли, чем сама мысль”»¹⁰.

Как будто pendant этому замечанию, Пруст утверждал:

Что же касается внутренней книги с ее неведомыми знаками, (мне казалось – выпуклыми, и мое внимание, исследуя подсознание, будет выискивать и огибать их, наталкиваясь на них, как ныряльщик, промеряющий дно), то в прочтении этих знаков мне никто и ничто не сможет помочь, ибо это чтение состоит в акте творения, в пределах которого нас некому заменить и нам некому даже помочь...¹¹

Словно в продолжение этой фразы Пруста, Ж. Делез пишет о герое многотомного повествования: «Знак – вот то, что вынуждает мыслить <...> Лишь чувственность схватывает знак как знак... Особенность же знаков – взывать к мышлению, ибо оно приходит после, оно должно запаздывать»¹².

Стихией, в которой разворачивается интерпретация знаков, становится время. Средством, пытающимся преодолеть эту стихию, оказывается память. В результате возникает соблазн понять намерение Пруста как желание повернуть время вспять, привлечь в качестве композиционно образующего начала Антиройю, означающую движение жизненного потока из настоящего в прошлое. Но сам писатель категорически отрицал подобную телеологию повествования. Вслед за первой главой первого романа – «По направлению к Свану» - он написал последнюю главу заключительного романа «Обретенное время» и сообщил Полю Суде, своему первому рецензенту: «Композиция у

меня скрыта от глаз, и ее тем труднее различить, чем сложнее и разветвленное становится повествование....»¹³.

«Обретение времени» по Прусту – это не простое воспоминание о прошлом и не Антиройя, а воскрешение целостности бытия, поскольку

...подлинное мгновение прошлого... Только мгновение? – вопрошал автор. - Наверное, больше; то, что принадлежит разом прошлому и настоящему, превосходит то и другое¹⁴.

Здесь снова приходится вспомнить о Бергсоне. «Бытие, структуры существуют так же, как существует мелодия (Бергсон говорит: организации), - писал о философе Мерло-Понти, - и они суть не что иное, как определенная манера длиться. Длительность – это не только изменение, становление, подвижность, это и бытие в самом жизненном и активном смысле. Время не ставится на место бытия, оно понимается как рождающееся бытие, и теперь уже времени предстоит иметь дело с целостным бытием»¹⁵.

Пытаясь сформулировать, что такое обретение времени в эпоху Пруста, Эрик Ауэрбах (1892-1957) писал в год первой публикации «Обретенного времени» и в год присуждения Нобелевской премии А. Бергсону: сознание, «освободившись от былой своей скованности в конкретном, начинает видеть <...> слои былого <...> снимает с них оковы внешней хронологической последовательности более узкого актуального смысла <...>, который они имели в свое время; при этом <...> представление о внутреннем времени сочетается здесь с неоплатоническим воззрением, согласно которому истинный прообраз предмета заключен в душе художника»¹⁶.

Но ни наблюдения Э. Ауэрбаха, ни комментарии самого Пруста, который говорил: «То мое “я”, которому было внятно это ощущение и дня минувшего и сегодняшнего, - нечто вневременное, - это мое “я” могло являться только между прошлым и настоящим, только там оно могло существовать и там радоваться сути вещей; там, то есть вне времени...»¹⁷, - не вскрывают «прусто-бергсоновского» механизма обретения целостного бытия, и именно поэтому нам кажется необходимым дополнить их интуиции размышлениями соотечественника М. Пруста, известного семиотика и мыслителя, Г. Башляра (1884 - 1962), автора статьи «Поэзия – мгновенная метафизика».

«В коротком стихотворении, - писал он, - поэзии надлежит выразить все одновременно – свое видение вселенной и тайн человеческой души, личность и предмет. Следуй она только за временем жизни – она будет мельче, чем жизнь; и только останавливая жизнь, только проживая сиюминутную диалектику радости и страдания,

поэзия может превзойти жизнь. Следовательно, она воплощение самой одновременности, когда даже разорваннейшее бытие обретает цельность»¹⁸.

Цель поэзии, считал Башляр, «это вертикальность, глубина или высота; это остановленное мгновение <...> Оно, по меньшей мере, есть осознание амбивалентности. Но оно и нечто большее <...> в поэтическом мгновении бытие восходит и нисходит, не приемля времени мира...»¹⁹.

Башляр полагал, что во всяком истинном стихотворении присутствует обездвиженное время, время не-мерное, которое, говорил он, мы бы назвали вертикальным, дабы отличить его от времени обычного, текущего горизонтально, как река или ветер.

По его мнению, существует три порядка последовательных опытов, долженствующих развернуть цепь бытия в вертикальном времени:

« - научиться не соотносить собственное время со временем окружающих – разбить социальные рамки времени;

- научиться не соотносить свое собственное время со временем вещей – разбить феноменальные рамки времени;

- научиться, - а это тяжелое испытание – не соотносить свое собственное время со временем жизни - разбить витальные рамки жизни.

Только так, - заключал Башляр, - оставляя периферию жизни, можно достичь автосинхронной референции внутри себя»²⁰.

В подобные мгновения «автосинхронной референции внутри себя» герой Пруста открывает «вечно текущую длительность собственного “я”»²¹, в которой время не делится на прошедшее и настоящее. В этих мгновениях, как сказал бы Ауэрбах, «мерцает некая символическая всевременность события»²², и означающая для Пруста «обретенное время».

...с недавних пор, - замечал он, - я стал очень хорошо различать, если настораживаю слух, рыдания, которые я имел силу сдерживать в присутствии отца и которые разразились лишь после того, как я остался наедине с мамой. В действительности они никогда не прекращались; и лишь потому, что жизнь теперь все больше и больше замолкает кругом меня, я снова их слышу, как те монастырские колокола, которые до такой степени бывают заглушены днем уличным шумом, что их совсем не замечаешь, но некоторые вновь начинают звучать в молчании ночи²³

С недавнего времени... Вплоть до последних страниц последнего романа конструкция повествования предполагает неявную дистанцию между нарратором и героем²⁴. Пруст пишет:

Одно из моих «я», то, что ходило когда-то на варварские пиры, называемые «ужинами в городе» <...> это «я», сохранив угрызения совести, утратило память. Зато воспоминаниям предавалось другое «я», задумавшее произведение²⁵.

«Другое» я вытеснило из сознания первое, потому что именно оно почувствовало возможность обрести единственный смысл уходящей жизни в творчестве:

...я ощущал себя производным от произведения, - признается герой-рассказчик, - которое нес в себе, словно что-то драгоценное, хрупкое, доверенное мне, и которое я хотел передать по назначению. Теперь я чувствовал себя носителем произведения...²⁶

Я спрашивал себя, - пишет он, - не только: «Есть ли еще время?», но и «В состоянии ли я?». Болезнь, заставившая меня, как грубый духовник, умереть для света, сослужила мне службу («ибо если посеянное пшеничное зерно не умрет, оно останется одно, но если умрет, принесет много плода»), - эта болезнь, после того как леность хранила меня от легкомыслия, теперь будет, возможно, оберегать меня от лености...²⁷

В результате герой-рассказчик смыкается с автором. Их сознания оказываются нерасторжимыми, они обретают одно имя и соединяют в себе начала и концы всего повествования, прорываясь к целостному обладанию жизни, которая уже не делится на прошлое и настоящее. «Точка, в которой я услышал звон колокольчика в комбрейском саду, столь далекая и тем не менее находящаяся внутри меня, - была ориентиром в этих бескрайних величинах, хотя я и не знал, что она есть», - пишет Пруст в конце книги, что замыкает кольцо эпопеи²⁸.

Так достигается «обретение времени», или та длительность, о которой Бергсон писал: «Длительность – это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперед <...> В действительности прошлое сохраняется само собою, автоматически. Без сомнения, в любой момент оно следует за нами целиком: все, что мы чувствовали, думали, желали со времен раннего детства, все это тут – все тяготеет к настоящему, готовому к нему присоединиться, все напирает на дверь сознания, стремящегося его отстранить»²⁹.

Примечания

¹ La fin du roman? Actes du colloque. Paris: Les Editions de la Bouteille a la Mer, 1998. le 25 mars. P. 44.

² Лукач Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. М. 1994. № 9; та же статья на нем. языке в журнале: «Zeitschrift fur Asthetic und allgemeine Kunstwissenschaft» (1916); Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975; Кристева Ю.

Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1995, № 1, или: *Kristeva, Julia*. Bachtine, le mot le dialogue et le roman. Critique, 1967. Т. 23, № 239.

* В нашем случае, экзистенция – человеческое существование в его беспредпосылочности и безосновности.

³ Пруст М. Обретенное время / Пер. А.А. Кондратьева. М.: Наталис, 1999. С. 193.

⁴ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. С. 62.

⁵ Пруст М. Обретенное время. С. 178.

⁶ Пруст М. Обретенное время. С. 176 - 177.

⁷ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч. Т. 1. М. Московский клуб, 1992. С. 120. [Пер. В.А. Флеровой].

⁸ Пруст М. По направлению к Свану / Пер. А.А. Франковского. М.: Сов. писатель, 1992. С. 49.

⁹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 276. В.И. Божович более осторожно квалифицировал связи эпопеи «В поисках утраченного времени» с произведениями Бергсона: «Вопрос о степени прямого влияния философии Бергсона на замысел Пруста, - считал он, - остается дискуссионным». См.: *Божович В.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – нач. XX века. М.: Наука, 1987. С. 145. О близости мироощущения Пруста и Бергсона, чьи парижские лекции, читанные философом с шумным успехом в 1898 - 1900 годах, писатель мог посещать или быть наслышанным о них, см. также: *Савранский И.Л.* Бергсон и Пруст (Точки соприкосновения и отталкивания) // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М.: Наука, 1980.

¹⁰ Мерло-Понти М. Сам себя создающий Бергсон // Мерло-Понти М. Знаки. М.: Искусство, 2001. С. 212, 216.

¹¹ Пруст М. Обретенное время. С. 177.

¹² Делез Ж. Указ. соч. С. 125 - 126.

¹³ Мориак К. Пруст / Пер. Н. Бунтман. М.: Независимая газета, 1999. С. 195.

¹⁴ Пруст М. Обретенное время. С. 170 - 171.

¹⁵ Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 211.

¹⁶ Ауэрбах Э. Коричневый чулок // Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С. 533.

¹⁷ Цит. по: Пруст М. Портреты художников и музыкантов / Вст. ст., пер. и прим. Н. Стрижевской. Пушкино: Грааль, 2000. С. 19. Ссылаясь на эту книгу, мы не можем не присоединиться к мнению ее переводчика: «В тексте Пруста настолько важны малейшие оттенки смысла и при этом он столь многозначен и столь плохо поддается переводу, что часто единственным способом приблизиться к его пониманию на русском языке является соотнесение различных переводческих версий...» (*Ibid.* С. 20). Другая версия перевода: «...общее меж ними было то, что я испытывал их разом в настоящее мгновение и в прошлом, и в конце концов прошлое переполняло настоящее, - я колебался, не ведая, в котором из двух времен живу; да и существо, наслаждавшееся во мне впечатлениями, испытывало их в какой-то общей былому и настоящему среде, в чем-то вневременном...» (*Пруст М.* Обретенное время. С. 170).

¹⁸ Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое // Башляр Г. Новый рационализм. М.: Прогресс, 1987. С. 347.

¹⁹ *Ibid.* С. 348.

²⁰ *Ibid.* С. 349.

²¹ Бергсон А. Указ соч. С. 106.

²² Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 536.

²³ Пруст М. По направлению к Свану. С. 39. Эта цитата из первого романа эпопеи смыкается с концом романа «Обретенное время», за которым, согласно конструкции повествования, должна последовать не смерть автора, а написание романа «По направлению к Свану».

²⁴ «Пруст везде сохраняет я рассказчика, - замечает автор «Мимесиса», - это, правда, не писатель, наблюдающий за событиями извне, а субъект, вплетенный в перипетии действия и пронизывающий их специфическим вкусом и остротой своего существа...» (*Ауэрбах Э.* Указ соч. С. 533 – 534).

²⁵ Пруст М. Обретенное время. С. 322.

²⁶ *Ibid.* С. 319.

²⁷ *Ibid.* С. 326.

²⁸ *Ibid.* С. 329.

²⁹ Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. В.А. Флеровой. М.: Канон-пресс, 1998. С. 42.

О финале комедии «Горе от ума»

В литературоведении слово «финал» чаще всего употребляется не столько терминологически, сколько в качестве синонима к таким словам, как конец (романа, новеллы), развязка, заключительная сцена и проч. В недавно вышедшем словаре-справочнике «Поэтика» (РГГУ) сделана попытка подробно представить понятие финала путем со-противопоставления его развязке (подобным образом Б.В. Томашевский в свое время противопоставил развязку и концовку – в том случае, когда «повествование не останавливается на мотиве развязки и продолжается дальше»¹). Финал, являясь элементом композиции, связывается здесь не с *завершением*, а с *осмыслением* сюжета («от морали до приглашения к размышлению»), со сменой точки зрения («взгляд на текст как бы со стороны»), с переключением частного случая «в общие законы бытия». К сожалению, понятие *финала* в новейшем издании «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» никак не соотнесено с такими понятиями, как *эпilog*, *концовка*, *заключительная сцена* и т. п., поэтому не вполне ясно, как следует понимать утверждение, что «закрытая структура (имеющая правильную, определенную, однозначную развязку. – Э. Х.) его не знала»². Тем не менее, само введение этого термина представляется обоснованным, если учесть, что в литературоведческом его бытовании он, интуитивно или осознанно, коррелирует с соответствующим музыкальным термином. В этом смысле мы и будем его употреблять.

В музыке *финалом* называют заключительную часть большой циклической формы (от танцевальной сюиты до сонаты, инструментального концерта, симфонии и т. д.). Он пишется, как правило, в быстром темпе, имеет *итоговый* характер, требует от исполнителей блестящей, «победительной» техники (особенно в инструментальном концерте) и, заканчиваясь эффектной кодой, предполагает восторженную реакцию слушателей и их аплодисменты. *Финалом* называют также завершающую сцену музыкального спектакля, включающую, как правило, кульминацию и развязку с участием солистов, хора (кордебалета) и оркестра с заключительным *tutti*. Для оперных и балетных финалов характерно стремительное развитие действия, драматизм и монументальность. И здесь, разумеется, заключительная кода вызывает к восторженной реакции зала, к выходам (желательно многочисленным) исполнителей

на поклон. В результате финал получает значение всеобщего торжества, в котором принимает участие весь «хор» - как исполнителей, так и слушателей.

Радостный, бодрый, веселый или героически-утвердительный («Через тернии к звездам») финал – важнейший элемент эстетического канона в *классической* (термин Л.В. Пумпянского³) европейской культуре, то есть в той *мифоторической системе культуры*⁴, в которой теоретически осознанное⁵ следование традиции является основанием и условием существования самой этой культуры. Легко увидеть, что музыкальная функция финала сродни тому эффекту, без которого театральное действие, с точки зрения классической эстетики, не может состояться как эстетический факт: без *катарсиса* (вне зависимости от того, как понимается сам этот термин)⁶ нет *трагедии*, а утвердительный финал, венчающий исполненное драматизма действие, является, в сущности, главным моментом, который связывает драму не только с «духом музыки»⁷, но прежде всего с мифом и ритуалом, из которого «возникла сначала аттическая трагедия, а впоследствии развилась как дорическая, так и аттическая комедия»⁸, и который впоследствии, вместе с этими формами, «[в] виде такого как бы “литературного материала” был “подключен” к христианству»⁹.

Это религиозное по своему происхождению (и по своей сути) утверждение жизни Ф. Ницше назвал «метафизическим утешением», - в древнегреческой трагедии оно было явлено в хоре сатиров. Впоследствии все стало гораздо сложнее, но и в шекспировском театре зритель утешался не только тем, что правда «всем» стала известна, злодеи, погубившие протагониста, осуждены, а зрителю есть о чем подумать, но и обязательной веселой и даже «бешеной» джиггой, которой заканчивалась трагедия. Само это финальное *торжество* до сих пор является вполне обязательным для театра: оно присутствует в любом театральном спектакле, хотя бы в виде некоторого жеста «под занавес» и бурных (часто спровоцированных специально подобранной музыкой) аплодисментов, которые, конечно, вполне «ритуальны», но не в религиозном, а в сугубо этикетном смысле, являясь данью вежливости или искренней благодарности исполнителям. Но и в таком завершении даже самого неудачного спектакля содержится намек на ту классически правильную «структурную законченность с началом, серединой и концом», которая сама по себе доставляет радость своим противостоянием хаосу (именно так иногда трактуется понятие *катарсиса*)¹⁰. Замечательно, что в некоторых, редчайших случаях авторы спектакля умеют сотворить финальное торжество, исключив из него зрительские аплодисменты в финале. В «Снежной феерии» Вячеслава Полунина зрители с таким упоением и восторгом начинают играть плывущими к ним огромными и

таинственными, как само бытие в его некоем экзистенциальном смысле, воздушными шарами, с такой страстью принимают условия этой игры, что, как бы в погоне за чем-то драгоценным и навеки ускользающим, не замечают, как артисты покидают сцену, как они смешиваются со зрителями, как они все более становятся то ли рядовыми участниками, то ли *посторонними* в этом общем празднике, и аплодисменты оказываются чем дальше, тем больше не к месту и никому не нужны, между тем как «метафизика» самого высокого свойства явлена, можно сказать, во плоти. Это и есть финал в его «музыкальном» смысле: не вывод, не умозаключение, не мораль, не «реплика под занавес», а некое развернутое во времени и эмоционально насыщенное «подведение итогов», - но не в логическом, а в эмоциональном, «пассионарном» смысле, эмоциональное утверждение и подтверждение (иногда, может быть, того же умозаключения или морали).

Итак, в литературоведении слово *финал* является терминологически обоснованным, когда речь идет о произведении большой формы, с отчетливым делением на части (главы, акты), типа романа или драмы, - в том случае, когда это произведение имеет не только и не столько сюжетное или логическое, сколько «музыкальное» (иногда это означает – лирическое) завершение¹¹. В классической литературе концовки некоторых крупноформатных произведений прямо-таки напрашиваются на их сравнение с финалами в музыке. Такова, например, заключительная глава пятой книги «Симплициссимуса»: несколько страниц круговых возвращений темы «Прощай, мир! <...> Спаси тебя Бог, мир!», заимствованных из сочинений католического писателя Антонио Гевары¹²; или «Отрывки из Путешествия Онегина» - исполненный прихотливой игры и творческой веселости *второй финал* пушкинского романа в стихах (*первый* – это заключительные строфы восьмой главы); или одиннадцатая глава первого тома «Мертвых душ», с ее исподволь разворачивающейся лирической темой дороги и заключительным «наводящим ужас» движением; таковы последние сцены «Фауста»: поражение и смерть героя, трагикомическая борьба за его душу и ее вознесение, завершающееся «ораторией» Небесных Сил. Таковы «свадебные» концовки в классической *высокой* (то есть стиховой) комедии. Таков «оперный» финал комедии Грибоедова «Горе от ума».

В каком-то смысле его можно назвать «анти-финалом». Б.М. Гаспаров описал в качестве «анти-финала» концовку восьмой главы «Евгения Онегина», имея в виду развязку романа, которая «перечеркивает все литературные ожидания, определяемые течением сюжета»¹³. Так же и в комедии Грибоедова блистательно воспроизведены и одновременно пародированы важнейшие установки классической комедии. Для того,

чтобы оценить значение такого финала, следует дать отчет в том, какие именно литературные ожидания здесь оказались перечеркнуты.

Комедия – один из самых популярных жанров *классической* европейской литературы. Достаточно вспомнить, что в XVII веке в одной Испании количество искусных комедий исчислялось сотнями, если не тысячами, немногим меньше – в английской и французской литературах. Комедийный канон в результате многовековой традиции приобрел замечательную четкость очертаний, и финал здесь имел совершенно особенное значение. Дело в том, что счастливая развязка любовного сюжета и, соответственно, «свадебный» финал в жанре *высокой комедии* являются не «приметой жанра», как иногда говорят, но его *условием* и главным жанрообразующим моментом: если протагонист умирает в конце пьесы – это трагедия, если женится – комедия. Современному читателю многое в этих концовках кажется странным, например, «бессмысленное» нагромождение смертей в трагедиях или слабо мотивированных свадеб в комедиях. Но это вовсе не признак незрелого, неумелого или закоснелого в штампах искусства, это «метафизика», подчеркивание и умножение жанрообразующего стандарта, а вместе с ним – канонического восторга, ведущего свое происхождение от восторга дионисийского. То же относится и к случайностям, которые помогают влюбленным соединиться или, наоборот, ведут протагониста к роковому концу. Мотивировки счастливого финала в комедиях часто «шиты белыми нитками», но в классическом театре это и есть «правильно сделанная» развязка, которая означает: сколько бы преступлений и глупостей ни совершал человек, высшие силы присматривают за нашим миром и не дают его обрушить, мир еще стоит, и у него есть будущее, и это – замечательный повод для финального торжества. Поэтому, собственно, в классической европейской комедии от Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Шекспира до Бомарше (который блестяще использовал в «Женитьбе Фигаро» канон высокой комедии) вместе с преодоленными все препятствия главными героями (это и есть развязка) в финале идут под венец, часто ради праздника или смеха ради, или уж заодно, их друзья и соперники, наперсники, слуги, а у Бомарше – даже родители героя.

Для мифологического сознания, к которому восходит морально-риторическая система культуры (а вместе с ней и жанр комедии), чем стандартнее схема, тем она содержательней – в экзистенциальном и религиозном (но не в семиотическом) смысле. Понятно, что расшатывание жанрообразующего канона или его отмена – событие чрезвычайной значимости, почти катастрофа, к которой, однако, неизбежно двигается культура *классического* типа. Ее единственно возможный, «нормальный»

путь развития «сводится к созданию абсолютного идеала и релятивизации его»¹⁴. Эпоха, когда была написана комедия Грибоедова, представляет в этом отношении особенный интерес: именно в это время как раз совершался «в своей радикальной стадии перелом от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения»¹⁵. В это время европейская, а вместе с ней и русская, культура еще отлично *помнила* свое происхождение и все еще была – по своему основанию - законченной системой «организованного словом морального знания»¹⁶. Она сохраняла свою *классичность*, но при этом была особенно чувствительна к значению и смыслу классических форм, - именно потому, что они подверглись резкой релятивизации¹⁷. В русской литературе эта переломная эпоха характеризуется совмещением жанрового и стилевого «фетишизма»¹⁸ с демонстративным *пародированием*¹⁹ классических форм и стилей, как раз и свидетельствующем об обостренном чувстве формы как смысла.

Отметим любопытную особенность в истории русской комедии. В ней каноническая, в смысле жанра, эпоха представлена (если не говорить о драматургах XVIII в.) Островским. А комедии его гениальных предшественников, Грибоедова и Гоголя, составляют *следующий* этап в развитии канона: его релятивизацию. И это понятно: Островский был *создателем* русского театра, он, выстраивая национальный идеал и стандарт, без которого невозможно дальнейшее развитие, должен был начать с начала, а писатели «золотого века» русской литературы были *завершителями* - наследниками доведенного до совершенства европейского канона, и у них не было другого пути, как этот канон пародировать или разрушать. Остроумнее всех поэтику *рефлексивного традиционализма* в этом случае продемонстрировал Гоголь, когда дал своей комедии тавтологичное, в смысле жанра, название («Женитьба»), чтобы затем в финале «аннигилировать» и это название, и сам жанр, и воплощенное в этом жанре будущее (ведь свадьба - это обещание будущего, каким являются дети - этот смысл канона блестяще пародирован речами Кочкарева)²⁰. В результате в пьесе Гоголя *комедийный* смысл оказался представлен только его *отменой*, но зато остался и умножился *комизм*, в том числе комизм метафизический, столь характерный для гоголевского «нигилизма»²¹.

Грибоедов, комедия которого откровенно ориентирована на «золотой стандарт» классицистической комедии, сделал другой жест, не менее «нигилистический»: в финале «Горя от ума» он демонстративно отменил и свадебную развязку, и свадебное торжество, - подобно тому, как это сделал Мольер в «Мизантропе». В своих поздних комедиях Мольер любил играть разного рода

смещениями канона, делая их носителями особенных значений. Так и в пьесе Грибоедова, где финал, подобно взрыву, разбрасывает участников любовной интриги в разные стороны (Софью – «в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов»; Лизу – «марш, за птицами ходить»; Молчалина – вон из дома:

...чтобы в доме здесь заря вас не застала,
Чтоб никогда об вас я больше не слыхала...

Чацкого – на край света). Степень осознанности и демонстративности этого финального «нигилизма» подчеркнута репликой Лизы «под занавес» второго действия, где именно эти действующие лица были собраны в одну цепочку влюбленных и надеющихся на взаимность (убегающих от... и устремляющихся за...), с эффектной фигурой неведомого Петруши на конце:

Ну! люди в здешней стороне!
Она к нему, а он ко мне,
А я... одна лишь я любви до смерти трушу, –
А как не полюбить буфетчика Петрушу!

В финале все звенья, в том числе последнее, оказываются разорваны, вместо сил центростремительных торжествуют силы центробежные. При этом финал по своему звучанию остается финалом, но – как бы в зеркальном отражении, с переменной положительных знаков на отрицательные.

Точно так же в самом развертывании финального действия Грибоедов, блестяще выстраивая его ритм и его архетипические смыслы, не отказываясь от стандартных комедийных приемов, смещает их знаки или меняет на противоположные. Рассмотрим внимательно заключительное, четвертое действие. Оно разворачивается на пороге дома Фамусова, в парадных сенях и на лестнице, ведущей во внутренние покои, где сначала шумит и щебечет бальный разъезд и где Чацкий, а затем и Софья, многое *случайно* (и *не* случайно, то есть *подслушивая* - всё это стандартные комедийные ходы) о себе узнают. Многоступенчатая лестница *узнаваний* медленно и тихо восходит к кульминации, развиваясь полусшепотом и в полутьме: в слабо освещенных сенях (см. ремарку в начале IV действия), в темноте (ремарка «*Последняя лампа гаснет*»), при свете Лизиной свечки, но «*Лиза свечку роняет с испугу*», и в темноте начинается объяснение Чацкого с Софьей, которая, «вся в слезах», винит себя «кругом». Истина уже почти явлена «на свет», героиня

близка к раскаянию и, может быть, к перемене чувств, - классической комедии этого было бы достаточно, чтобы героев помирить и «повести их под венец» (разумеется, и Чацкий в таком случае должен быть примирен со *всеми* вторжением некоей высшей силы, получив, скажем, должность, достойную его высоких идеалов, или как-то иначе; в классической комедии это решалось просто: герой вдруг оказывался сыном знатного, но опального вельможи, внезапно получившего прощение, высокую должность, чин и проч.; или получал внезапное наследство и тому подобное – в таком варианте героем-протагонистом мог бы оказаться и Молчалин). Вместо этого Чацкому приходится в последнем монологе «на весь мир излить всю желчь и всю досаду» и, обличив весь «хор» («Безумным вы меня прославили всем хором!»), в том числе героиню, бежать «вон из Москвы». Фамусов, этот ложный *deus ex machina*, ворвавшийся на сцену с громами и молниями, не оставляет героям надежды на счастливый исход: объяснение Чацкого с Софьей прервано неожиданным и шумным (предваряющая реплика Лизы - «Стук! шум! ах! боже мой! сюда бежит весь дом») вторжением *отца* и его призывом:

Сюда! за мной! скорей! скорей!
Свечей побольше, фонарей!

Вслед за ним в поисках *нечистой силы* («Где домовые? Ба! знакомые все лица!») выбегает толпа слуг со свечами, устраивая что-то вроде «литургии света». Здесь-то и начинается по-оперному сияющий и гремящий финал, «озаряющий истиной» сознание всех, в том числе самого Фамусова. Гроыхание этого ложного бога, пообещавшего всем достойное наказание, а Чацкому – всеобщий остракизм²², заканчивается высокой и громкой нотой:

Я постараюсь, я, в набат я приударю,
По городу всему наделаю хлопот,
И оглашу во весь народ:
В Сенат подам, министрам, государю.

И затем, после паузы, начинается (ремарка: «после некоторого молчания») - тихо, почти бормотанием - заключительный монолог Чацкого:

Не образумлюсь... виноват... -

восходящий через серию восклицаний, вопросов, иронии, насмешек и жалоб к итоговому трагическому выкрику:

Карету мне, карету!

Ритм этого монолога, с его бурной несвязицей (Фамусов: «Безумный! что он тут за чепуху молол!»), патетикой, эмоциональными перепадами и сменами тона производит совершенно определенное эстетическое впечатление - впечатление блестящей арии, исполненной драматическим тенором в момент оперной кульминации, за которой должна, конечно, следовать трагическая развязка, а также финальное сожаление о случившемся, озаряемое надеждой, что такое больше не повторится. В «Горе от ума» за ней следует *бегство* Чацкого. Последняя фраза его монолога, в которой явно различима отсылка к шекспировской риторике:

A horse, a horse! My kingdom for a horse!²³ –

звучит как заключительный аккорд музыкальной коды, и в сознании читателей, разумеется, оставляет впечатление финальной.

Но последнее слово принадлежит не Чацкому, а Фамусову, который подводит итог всему, что он видел и понял, и пьеса заканчивается его комическим ужасом и его репликой «под занавес», которая не только смешна, но и блестяще *финальна*:

Ах! Боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна! –

Тема сплетни здесь внезапно делает полный поворот, превращая конец в начало – в обещание новой «комедии», где жертвой молвы станет уже не Чацкий, а Софья, а то и сам Фамусов²⁴. Тем самым пьеса «закольцована», а тема сплетни подытожена в качестве *вечной*, как это и должно быть в классической комедии.

Подобное «удвоение» в структуре финала тоже не ново, напоминая и мольеровского «Дон Жуана» с заключительным плачем Сганареля о погибшем жаловании, и – в смысле смены тона – финал той же хроники Шекспира (все оставшиеся в живых радуются смерти тирана и предсказывают, что *брак* Ричмонда и Елизаветы положит конец раздорам, терзавшим Англию), но более всего - финал оперы Моцарта «Дон Жуан», где после грандиозной сцены противостояния героя

Высшим Силам, завершающейся его гибелью, следует легкий, веселый финал, знаменующий торжество нормы и «свадебного» благополучия²⁵.

В комедии Грибоедова все это финальное движение, ритм мизансцен и стиховые ритмы предполагают разыгрывание финала (и вообще всего текста, как это и было в классицистическом театре) «как по нотам», иначе теряется красота прозрачной выверенности этого текста. Тем более, что предваряющие финал «рамочные» сцены «под занавес» первых трех действий не менее *окончательны* и все они отзываются в финале. Как и положено в классицистической комедии, они блещут остроумием (само их наличие – ее характерная черта) и в них подводятся промежуточные итоги в развитии интриги. В первом действии это реплика теряющегося в догадках Фамусова:

Который же из двух?
«Ах! батюшка, сон в руку!»
И говорит мне это вслух!
Ну, виноват! Какого ж дал я крюку!
Молчалин давиче в сомненье ввел меня.
Теперь... да в полмя из огня:
Тот нищий, этот франт-приятель;
Отъявлен мотом, сорванцом;
Что за комиссия, Создатель,
Быть взрослой дочери отцом!

С композиционной точки зрения замечательно, что внезапным появлением этого персонажа начинается и сама комедия, и ее финал, его же репликой заканчивается вся пьеса. При этом Фамусов от самого начала и до самого конца остается в том же комедийном амплуа обманутого и обманувшегося отца²⁶. Реплику Лизы под занавес второго действия мы уже упоминали. Ее классицистическая, геометрически-ясная формульность очень эффектна, и особенно потому, что таит в себе *неклассическую неопределенность*: Петруша, может быть, влюблен в Лизу, а может, и нет, или притворяется влюбленным, его «закадровая» фигура миражно двоится, и последнее звено любовной цепи - то ли классическая точка, то ли уводящее в бесконечность романтическое многоточие (предсказывающее, таким образом, неклассическую развязку).

В третьем действии место «реплики под занавес» занимает сцена, символизирующая еще не понятую героем *оставленность*. Чацкий рассказывает о

том, как в соседней комнате он пытался проповедовать и как его не слушали, и во время этого рассказа обнаруживает, что и здесь его никто не слышит:

Я, рассердясь и жизнь кляня,
Готовил им ответ громовой;
Но все оставили меня.

<...>

... В чьей, по несчастью, голове
Пять, шесть найдется мыслей здравых,

И он осмелится их гласно объявлять, —

Глядь...

(Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам)

Сам этот двойной повтор ситуации, конечно, необыкновенно красив и в этом смысле классичен и, как положено, отзывается в финале пьесы. Но символический смысл этой сцены - это уже почти романтизм. Писатель более позднего времени, может быть, так пьесу бы и закончил: на полуфразе, на двойном повторе ситуации, замыкающейся в порочный круг, под символизирующие эту круговую безвыходность звуки вальса - меланхолические или веселые, не имеет значения, - в любом случае такой конец был бы преисполнен *метафизическими* обертонами. Но в «Горе от ума» это лишь *музыкальное* предвестие того, что в четвертом, заключительном, действии будет сказано на языке сюжета и жанра, и где героя ожидает внезапная, хотя и давно уже ситуативно предсказанная, смена амплуа. Заключительный монолог Чацкого и его отъезд, подводя итог теме *высокого ума*, превращает ее в тему *высокого безумия*, и в Чацком, наконец, явственно проступают легко узнаваемые черты *добровольного изгнанника, беглеца*, не понятого миром *странника*, одним словом, романтического героя, канон которого ко времени написания комедии уже вполне сложился в русской элегической школе.

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок!..

«Иконическое» изображение «пророка», которого не слышит и осмеивает легкомысленная «толпа», находит здесь формульное, словесное выражение, подтвержденное и «предводителем хора»:

Ну что? не видишь ты, что он с ума сошел?

Скажи сурьезно:

Безумный! что он тут за чепуху молол!

И вот здесь, наконец, следует сказать о том, что в финале комедии «оперный» (ритмический, риторический) дискурс вступает в противоречие с дискурсом рационально-словесным и стилевым. Внимательный читатель, не замороженный риторическим блеском финального монолога Чацкого, абстрагируясь от него, во-первых, обнаруживает, что герой здесь, и правда, не так уж умен (в этом его пришлось оправдывать и защищать еще Гончарову, для того и статья «Милльон терзаний» написана), а Фамусов в своей финальной оценке этого монолога не так уж и не прав. Во-вторых, последний выкрик Чацкого и его отъезд начинают звучать слегка сомнительно. Оставаясь в финале, условно говоря, «трагическим тенором», последним и таким эффектным своим восклицанием: «Карету мне, карету!» (эта карета - последняя в ряду других карет четвертого действия: еще одна композиционная «рифма», свидетельствующая о блестящей «геометрической» выверенности всего финала) Чацкий как бы слегка «компрометирует» себя. Герой не виноват, виновата литературность мотива *бегства*. Еле слышные комические обертоны, которые вносит в него слово *карета*, мы сможем хорошо расслышать, если вспомним, каково было отношение Грибоедова к поэзии *элегической школы*. Это слово, вполне уместное в комедийном дискурсе, сомнительно в связи с «романтизмом» Чацкого, возникающим исключительно за счет стилевых отсылок. Элегическая «школа гармонической точности», выработавшая свой условно-высокий язык, была слишком чувствительна к стилевой окраске слова, чтобы удовлетвориться *каретой* в качестве атрибута романтического *бегства*, каковыми были *корабль*, *лодка*, *парус*, *челн*, наконец, *посох паломника*, но не *карета*, не *коляска*, не «*дрожки удалые*», не «*телега жизни*» и даже не «*птица-тройка*». О том, что на романтическом бегстве Чацкого лежит легкая тень пародии, свидетельствует *карета*, упомянутая Софьей в ее первом разговоре с Чацким, когда герой неожиданно, «чуть свет» и прямо с дороги предстал перед ней. Только что героиня и ее наперсница пережили «набег» Фамусова, только что Лиза попыталась как-то оправдать свой «смех дурацкий», вызванный рассказом Софьи о необычайной робости Молчалина в любовных делах, как слуга докладывает: «К вам Александр Андреич Чацкий», и главный герой, уже слегка скомпрометированный не только предшествовавшим его появлению разговором, но и рифмой *дурацкий - Чацкий*, падает к ногам Софьи. И в ответ на его упреки в холодности, на рассказ о том, как он «сорок пять часов, глаз

мигом не прищуря», неся к ней сквозь бурю и ветер - «И растерялся весь, и падал сколько раз», она небрежно уверяет, что помнила его, ждала и расспрашивала всех, «... хоть будь моряк: Не повстречал ли где в почтовой вас карете?». Характерно, что и романтическая *морская* тема представлена здесь отнюдь не романтически (моряк – не «паломник», это профессия!).

Карета, в которой примчался и не оглядываясь бежал главный герой, напоминает также, что в пьесе строго и тоже не без иронии выполнено одно из правил *классицистической* поэтики: уместить время действия не более чем в одни сутки. Своего рода «метафизика» этого правила дана в заключительном монологе Чацкого:

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет.

И ведь верно: герои классицизма должны быть так типологичны, человеческие добродетели и пороки должны представать в столь «химически очищенном» виде, а действие должно развиваться столь целенаправленно, что для обнаружения всех его пружин, узнаваний и разоблачений должно хватить одного дня. И если правила классицизма – это своего рода метафора *правильного* бытия, то слова Чацкого – реализованная метафора этой поэтики. Что же касается упомянутой Софьей кареты, то, хотя в этой сцене героиня явно смеется над Чацким²⁷, читатель имеет полное право *авторской* иронии здесь не замечать. В первых действиях «Горя от ума» уехавший «ума искать» и вернувшийся обличителем Чацкий выполняет функцию условного *путешественника* литературы Просвещения, где он был нужен (чаще всего в сатирических целях), чтобы его глазами «остранненно» изобразить привычные вещи, в этом и был его ум. Но именно этот условно-сатирический ум противопоставляет героя *толпе* и «заставляет» его, таким образом, одну условность сменить на другую (*путешественника* на *беглеца*), каламбурно соединив их словом *карета* и подвергнув «*релятивизации*» и классицистический, и романтический каноны.

И вот здесь мы должны ввести различие *классицизма* и *классичности*, задав вопрос: чем отличается комедия мольеровского типа от комедии «классичной»? В связи с нашей темой на него следует ответить так: мотивировками счастливого финала. В классицистической комедии свадебный итог совпадает с победой над *пороком*, что для предшествовавшей традиции не такое уж и правило. Там, как уже

было сказано, герои-любовники награждались свадьбой не за добродетели, а, в сущности, потому, что «так надо», что они – счастливики, иногда – за упорство в достижении цели, а остальные участники – за то же самое или ради удвоения, «рифмы», ситуативного повтора, ради самого праздника, потому что, еще раз подчеркнем, всеобщее примирение и *свадебный пир* – это и есть архаический смысл комедии как таковой, свидетельство, что у мира есть надежда на будущее, которое не так уж сильно зависит от людских добродетелей и пороков. В классицизме, напротив, именно *пороки* мешают благосостоянию мира, его *порядку*, в основе которого лежит иерархия ценностей и понимание каждым человеком своего места и долга, мешают, собственно, человеческие *свойства*, когда они не соответствуют статусу их носителя. Поэтому *отрицательным* героем может оказаться не такой уж «порочный» человек, если он является нарушителем иерархического порядка: вполне соответствующий своему месту буржуа (умеющий вести дела и считать деньги, в чем и заключается его сословный долг), вздумавший стать аристократом (в этой роли, конечно, «мещанин во дворянстве» вполне смешон), или правдолюбец, честность которого вступает в противоречие с правилами общежития и *ложью* этикета («Мизантроп»). Подобным образом в «Горе от ума», если смотреть на эту комедию со стороны классицизма, функция *отрицательного* героя принадлежит Чацкому, и победа над ним – это восстановление равновесия и нормы, воплощением которых должен явиться «хор» Фамусова (что для читателя, разумеется, вполне невозможно, и классицизм уже одним этим вполне «релятивизирован»).

Грибоедов в финале «Горя от ума», можно сказать, *каламбурно* смешивает разные коды, и смысл его пьесы становится колеблющимся, зависящим от того, с какой точки мы глядим на протагониста: в романтизме *изгнанник* и *беглец* – это высокий герой; в классицизме разоблаченным и изгнанным может быть только «нарушитель»; с точки зрения архаического канона изгнание протагониста возможно только в трагедии, а для комедии это фундаментальное нарушение нормы, отмена жанра как определенного смысла, в конечном итоге знак катастрофичности бытия. В результате оказывается, что и эту комедию, и ее героя можно понимать существенно по-разному: мотивируя и подтверждая то или иное понимание (которое, однако, всегда оказывается недостаточным). Например, можно вспомнить, что «младоархаист» Грибоедов отнюдь не сочувствовал новой, элегической школе в поэзии; или другое: что и он сам, и любимые им люди не раз попадали в положение Чацкого²⁸, или что Грибоедов, вероятно, не был политическим *романтиком*, в отличие от тех его современников, кто вышел на площадь 14 декабря 1825 года²⁹.

Можно вспомнить также, что классическая литература *умна* не только умом ее создателей, но и чужим, *готовым* умом традиции, а образ осмеянного и гонимого, мучимого толпой героя имеет очень давнюю традицию, в том числе – комическую (например, ту, в основании которой лежит роман Сервантеса «Дон Кихот»). Когда эпоха говорит и спорит на разных поэтических языках, когда она имеет в своем арсенале несколько архаически укорененных и осмысленных дискурсивных практик, она предоставляет особые возможности тому, кто достаточно силен, чтобы суметь ими воспользоваться. И тогда создаются тексты с «двойной кодировкой», которые не только требуют для своего понимания несколько «ключей», но, сохраняя память о красоте правильного мышления и отработанных традицией форм, одновременно демонстрируют красоту игры и свободы.

Примечания

¹ См.: *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспент-пресс, 1996. С.245. О различных системах концовок, замыкающих роман, см.: Там же. С. 251 - 252.

² *Ицук-Фадеева Н.И.* Финал // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 283.

³ Европейскую (а с XVIII в. и русскую) культуру, возникшую вследствие «великой рецепции» античной культуры, Л. В. Пумпянский называет «классичной», поскольку она находится «в известном отношении к не своей абсолютной ценности». См.: *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 30 и др.

⁴ См.: *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков // Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 512 и др.

⁵ Поэтому С.С. Аверинцев называет эту культуру «рефлексивным традиционализмом». См.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М, 1981. С. 3. См. также: *Михайлов А.В.* Идеал античности и изменчивость культуры. С. 525 - 526 и др.

Ср.: *Брагинская Н.В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1998. С. 294 - 329; *Рабинович Е.Г.* «Безвредная радость»: о трагическом катарсисе у Аристотеля // *Mathesis: Из истории античной науки и философии.* М., 1991. С. 102 - 114.

⁷ См.: Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки». Основная концепция этой работы была убедительно оспорена фольклористами и мифологами (см., напр.: *Евреинов П.* Происхождение драмы: Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения: Фольклористический очерк. Спб.: Петрополис, 1921), что, однако, не делает интуицию о родстве «духа музыки» и театра менее убедительной.

⁸ *Евреинов П.* Указ изд. С. 58.

⁹ См. об этом: *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков. С. 513 и др.

¹⁰ См. об этом: Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова. М., Новое издательство, 2008. С. 54, 56 и др.

¹¹ В самой лирике (строфических стихотворениях типа пушкинской «Осени», лирических циклах, лирических поэмах типа «Двенадцати» А. Блока и т. д.), вероятно, тоже можно говорить о финалах, но эта тема требует специального рассмотрения.

¹² «Прощай, мир! Ибо на тебя нельзя ни положиться, ни надеяться; в твоей обители уже исчезло прошлое, уплывает из рук настоящее, а будущее никогда не приходит, наипостояннейшее рушится, накрепчайшее разлетается в прах и наивечное приемлет свой конец, так что ты не кто иной, как мертвец среди мертвецов, и за целые века не даруешь нам ни единого часа жизни.

Прощай, мир! Ибо ты пленяешь нас и никогда не отпускаешь на волю... <...>

Прощай, мир! Ибо в твоём дворце дают посулы, не помышляя об их исполнении, служат без вознаграждения, ласкают, чтобы умертвить; возвышают, чтобы низвергнуть... <...>

Спаси тебя Бог, мир! Ибо в твоём доме низвергают великих господ и избранников Фортуны, предпочитают недостойных, осыпают милостями предателей, а верных держат у порога; злодеев оставляют на свободе, а невинных карают <...>

Прощай, мир! Ибо никто в тебе не назван своим настоящим именем; дерзкого называют отважным, трусливого осторожным, настырного прилежным, а малодушного миролюбивым. Расточителя именуют щедрым, а скрягу бережливым, лукавого болтуна и пустобреха красноречивым...<...>

Прощай, мир! Ибо ты соблазняешь каждого...», и т. д. с заключительным:

«О мир! Полный скверны мир! Того ради я заклиная тебя, я умоляю тебя, я увещаю тебя, я протестую против тебя, чтобы ты ни в чем не был ко мне причастен. И, напротив, я не возлагаю более надежды на тебя, ибо тебе ведомо, что я принял твердое намерение, а именно: «Posui finem curis, spes et fortuna, valete!» (Я положил конец заботам: надежда и счастье, прощайте!)» См.: *Гриммельсгаузен Г.Я.К. Симплициссимус*. М.: ЭКСМО, 2007. С. 510 - 516.

¹³ См.: *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999. С. 271 и сл.

¹⁴ *Пумпянский Л.В.* К истории русского классицизма. С. 30 и др.

¹⁵ *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков. С. 516.

¹⁶ Там же. С. 512.

¹⁷ «Мифориторическая система могла сломаться только вся сразу (сразу – во всемирно-исторических масштабах «мгновенности»). <...> Однако перелом рубежа XVIII – XIX вв. сам по себе стоял не под знаком отмежевания от античности, а как раз напротив – под знаком максимального сближения с античностью» (Там же. С. 516 – 517).

¹⁸ См.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 33 и др.

¹⁹ Ю.Н. Тынянов, сближая понятия пародии, подражания и вариации, писал: «Это варьирование своих и чужих стихов, происходящее при пародии, - огромной важности эволюционное явление <...> Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции» (См.: *Тынянов Ю.Н.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 293 и др.). В таком понимании для пародии не обязательно не только осмеяние, но и сам комизм: «Внутренняя тождественность - вот природа пародии в ее чистом виде» (См.: *Фрейденберг О.М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 496.

²⁰ Напр.: «А тут, вообрази, около тебя будут ребятишки, ведь не то что двое или трое, а, может быть, целых шестеро, и все на тебя как две капли воды. Ты вот теперь один, надворный советник, экспедитор или там начальник какой, Бог тебя ведает, а тогда, вообрази, около тебя экспедиторчонки, маленькие эдакие канальчонки, и какой-нибудь постреленок, протянувши ручонки, будет теревить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: ав, ав, ав!» (*Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 4. С. 109.

²¹ Термин, введенный в русскую культуру критиком и гонителем романтизма Н.И. Надеждиным. См.: *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 523 и др. Специальную статью об этом термине см.: *Михайлов А.В.* Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 581 - 588 и др.

²² И ваша такова последняя черта,
Что, чай, ко всякому дверь будет заперта:
Я постараюсь...

²³ Букв.: «Конь, конь! Мое королевство за коня!» (В. Шекспир «Ричард III»).

²⁴ Зрительно легко представить, что именно скажет княгиня, тема для «хоровой» разработки уже дана самим Фамусовым:

Ни дать, ни взять она,
Как мать ее, покойница жена.
Бывало я с дражайшей половиной
Чуть врознь: – уж где-нибудь с мужчиной!

²⁵ В одноименной новелле Гофмана смысл «свадебного» финала оказался отменен таинственной смертью певицы, исполнявшей партию Доны Анны, в мистическом смысле смертью самой Доны Анны, втайне влюбленной в Дон Жуана и не пережившей его гибели. Таков отклик романтика на классический финальный оптимизм оперы буфф.

²⁶ В финале Фамусов опять «дал крюку»: теперь он думает, что был прав, подозревая Чацкого, он уверен, что застал свою дочь во время тайного свидания с этим «сорванцом», у него «открылись глаза»

на «коварство» Чацкого, притворившегося безумным, и на причину, по которой распространялась клевета:

Нет! глупость на меня и слепота напала!
Все это заговор, и в заговоре был
Он сам, и гости все. За что я так наказан!..

Он уверен, что и сейчас гневные упреки Чацкого - это попытка еще раз его обмануть:

Брат, не финти, не дамся я в обман,
Хоть подеретесь, – не поверю.

И т. д.

²⁷ Об этом писал еще Белинский. См.: *Белинский В.Г.* «Горе от ума», сочинение А.С. Грибоедова // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1948. Т. I. С. 506. В этой первой своей статье о «Горе от ума» критик, в сущности, разгромил комедию Грибоедова, поскольку классицистическая поэтика казалась ему не только крайне устаревшей, но и дефектной.

²⁸ См.: *Тынянов Ю.Н.* Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука. С. 368 – 370 и др.

²⁹ См.: *Левин В.И.* Грибоедов и Чацкий // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1970. Т. 29, вып. 1. С. 33 – 47. См. также: *Февенко Ю.П.* Тема «Грибоедов и декабристы» в работах последних лет (некоторые итоги) – 1989. [Электронный ресурс: http://feb-web.ru/feb/griboed/critics/fom89/str_92.htm]

Псевдоразвязки и постфинал в комедии А.П. Чехова «Вишневый сад»

Вопрос о «рамке» в отношении драматургии затрагивает, как минимум, два аспекта. Во-первых, он провоцирует обсуждение текстовой и сценической темпоральности. Утилитарность хронотопа драмы делает объективным понятие границ действия, что в частности выражается в неотменимости последней ремарки любой пьесы – *Занавес*. Несмотря на очевидную ее архаичность (в современной драме испытывается ее игровой потенциал, всячески подчеркивается ее формальность в качестве последней фразы текста), эта ремарка сверхзначима не только потому, что демонстрирует завершенность действия, его «закрытость» и подчиненность внутренней логике. «Занавес» - это материальный знак границы между актуализованными в процессе чтения виртуальными пространствами сцены и зрительного зала. Во-вторых, комментироваться может позиционная роль эпизода, исключая возможность возникновения нового конфликта или дальнейшего развития событий. В этом случае речь идет о специфике финалов в драме с точки зрения устойчивых конфигураций композиции и классических форм драматургического дискурса.

В структуре традиционной драмы финал призван через окончательную расстановку сил завершить моделирование художественного мира произведения. Недосказанность или многозначность последней сцены в определенном смысле антифункциональна, «открытость» конструкции (отсутствие развязки) выступает предельно возможной трансформацией самого феномена финала. Довольно распространенное определение – открытый финал - подразумевает неисчерпанность конфликта, а также неоднозначность концовки, то есть присутствие смысловых противоречий, вариативность в интерпретации события развязки¹. Постклассическая драма, напротив, активно подвергает переосмыслению по сути невариативную позицию финала. Драматургические тексты рубежа XIX – XX веков и особенно современные пьесы чаще всего характеризуются принципиальной открытостью. Это обстоятельство, с учетом спаянности всех компонентов структуры драмы, их упорядоченности и устремленности к разрешающему событию, переустраивает все связи в пьесе, отслаивая подтекст, второй план, переводя интригу и в целом действие во внесценическую или метафизическую фазу.

Роль утвердителя такого типа развязки отводится Чехову, к примеру чеховских пьес обычно апеллируют исследователи, комментируя понятие «открытый финал» в драме. Например, Эндрю Кеннеди замечает в ходе анализа финалов пьес Ибсена, что «ибсеновская» форма развязки, которая не предопределена конструкцией драмы, логикой характера,

спецификой конфликта, а мотивирована самосознанием, самоутверждением героя, проявлением его индивидуальной воли, показывает движение к дальнейшим мутациям драматической формы, к открытым финалам от Чехова до Беккета².

Закономерным видится в данном контексте обращение Чехова к проблеме финала в разные периоды творчества. Приведем три тематически однозначных высказывания писателя из переписки с А.С. Сувориным.

1. В письме от 27 октября 1888 года Чехов пишет по поводу рассказа «Именины»: «Начало выходит у меня всегда многообещающее, точно я роман начал; середина скомканная, робкая, а конец, как в маленьком рассказе, фейерверочный. Поневоле, делая рассказ, хлопчешь прежде всего о его рамках...»³. Следует отметить, что контекст этого суждения включает и буквальную прагматику объема произведения, помещаемого в то или иное издание.

2. Знаменательна и часто цитируема реплика Чехова о финалах романов И.С. Тургенева (письмо от 13 февраля 1898 года), где писатель говорит, что финалы «Дворянского гнезда» и «Отцов и детей» - «похожи на чудо», а финал «Накануне» - «полон трагизма». Там же обсуждается и финал «Воскресенья» Толстого.

3. О драматургических финалах говорит Чехов в письме Суворину, датированном 4 июня 1892 года: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьесы, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет. Называется моя будущая комедия «Портсигар». Не стану писать ее, пока не придумаю конца такого же заковыристого, как начало. А придумаю конец, напишу ее в две недели...»⁴.

Экспрессивность в последнем фрагменте вызвана осмыслением финала как проблемы всего замысла, всей формы. С точки зрения сюжетной вариативности концовка представлена здесь техническим тупиком. Комедия «Портсигар» могла быть осуществлена только при условии эффектного («заковыристого») конца, и отсутствие в чеховском творческом наследии этой комедии говорит о нерешенности автором проблемы финала. Что же касается «тривиальных» развязок («или женись, или застрелись»), то драматург прибегал именно к этим вариантам гораздо чаще, чем может представляться на первый взгляд, а в «Иванове» эти варианты использованы одновременно. Последнее явление драмы – логика развития внешней событийности предопределяет, что это венчание, свадьба под занавес - представляет собой набор драматических ситуаций, каждая из которых может претендовать на развязку. Сначала это следующие друг за другом дуэльные вызовы.

Л ь в о в (*входит, Иванову*). А, вы здесь? (*Громко.*) Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец!

<...>

Б о р к и н (*Львову*). Милостивый государь, это низко! Я вызываю вас на дуэль!

<...>

Ш а б е л ь с к и й. Милостивый государь, я дерусь с вами!⁵

Возможность дуэльной развязки снимается иронической репликой Иванова: «Не свадьба, а парламент! Bravo, bravo!..» (12; 76). Затем перспектива свадьбы оборачивается самоубийством героя.

И в а н о в. Долго катил вниз по наклону, теперь стой! Пора и честь знать! Отойдите! Спасибо, Саша!

С а ш а (*кричит*). Николай, бога ради! Удержите!

И в а н о в. Оставьте меня! (*Отбегает в сторону и застреливается.*)

Занавес (12; 75)

Раздраженность Чехова, заметная в последнем высказывании, в связи с ограниченностью и стереотипностью способов завершения драматургического действия инициирует многоступенчатую рефлексию этих способов в драмах и комедиях писателя. Обыгрывание финальных ситуаций при этом не обязательно совпадает с фактическим завершением текста – сцены могут строиться как «промежуточные» развязки, завершение отдельных сюжетных линий. Интересно, что автор часто прибегает к использованию архаических, то есть нераспознаваемых в современной драме структурных моделей. Напомним, например, что финальная стадия отношений Нины Заречной и Тригорина в «Чайке» становится известна читателю из рассказа Треплева. Выступая в своеобразно трансформированной роли вестника, герой беспристрастно (в соответствии с функцией) сообщает о перипетиях данной интриги: расставании и смерти ребенка Нины, ее неудавшейся актерской карьере.

Т р е п л е в. Она убежала из дому и сошлась с Тригоиным. Это вам известно?

Д о р н. Знаю.

Т р е п л е в. Был у нее ребенок. Ребенок умер. Тригорин разлюбил ее и вернулся к своим прежним привязанностям, как и следовало ожидать. <...> Насколько я мог понять из того, что мне известно, личная жизнь Нины не удалась совершенно.

Д о р н. А сцена?

Т р е п л е в. Кажется, еще хуже. <...> Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты. <...>

Потом, когда я уже вернулся домой, получал от нее письма. Письма умные, теплые, нежные; она не жаловалась, но я чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. <...> (13; 50).

В последней комедии автор задействует развернутую систему эпизодов, содержание и функция которых настойчиво апеллирует к ситуации развязки. Показательно, что «псевдофиналы» в отличие от настоящего финала «Вишневого сада», при условии их осуществления, носили бы однозначно комедийный характер. Здесь вновь следует указать на «аристотелевскую» ретроспективу чеховской драмы: презентация промежуточных развязок происходит в пьесе посредством традиционного приема античной комедии (применяемого и в трагедии) – *deus ex machina* («бог из машины»). Данное явление мотивирует концовку пьесы неожиданным появлением неожиданного участника событий. Происходит «чудесное вторжение персонажа или другой какой-либо силы, способной привести неразрешимую ситуацию к развязке»⁶. Впоследствии в комедии используются ситуации подобные *deus ex machine*, такие, как появление или возвращение героя; обнаружение документа, проясняющего, например, тайну происхождения; сцена чтения письма, где содержатся необходимые для завершения интриги сведения; неожиданно свалившееся наследство и т. д. В драме XX века «бог из машины» - это более средство иронического завершения действия, направленного на типологический образец. В произведениях С. Беккета, пьесах Б. Брехта это еще и демонстрация очевидной искусственности, обнаружение в сценическом событии знаков прямой, эксплицированной театрализации. В таком качестве данное явление есть одновременно и вскрывание условности отношений сценического и театрального пространств (актеров и зрительного зала), поскольку уже сама специфика финала драмы состоит в подчеркнутом напряжении коммуникации в участке «сворачивания» драматургического дискурса.

В гипотетическом формате варианты развязок по типу *deus ex machina* перманентно возникают в «Вишневом саду». Все они группируются вокруг главной темы – возможности спасения имения, поскольку она, захватывая крайние точки жанровой амплитуды, фокусирует интригу. Первое же включение приема комедийного разрешения связано с композиционной инверсией. Приезд Раневской из Парижа – первое событие пьесы – это появление хозяйки, призванной спасти вишневый сад от катастрофы. Однако почти сразу выясняется, что вместо средств (хотя бы на выплату процентов по закладной), дачи под Ментоной, у Любови Андреевны в качестве багажа только драматическая любовная история. Будучи всецело внесценическим, за исключением телеграмм – материальных знаков Франции, этот сюжет тем не менее закрепляет за Раневской статус

персонажа-спасителя. Ее отъезд в Париж в финале переакцентирует и сам драматический потенциал - героиня едет спасать любимого:

...Он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство? (13; 234).

Помимо Раневской, «богом из машины» мыслится внесценическое лицо – ярославская тетушка, богатая родственница, от которой можно ожидать помощи. Серьезно обсуждается вариант приобретения ею вишневого сада на имя Ани, но присланных денег достаточно только для того, чтобы спасти «дикого человека» - парижского любовника Раневской.

Главным условием реализации приема является его неожиданность, и оно аннулируется перетолковыванием возможностей чудесного спасения усадьбы. Планы озвучиваются, обсуждаются и тут же определяются как бесперспективные. В конце первого действия Гаев рассуждает о чуде, направляя его действенность в область собственной воли, а источником чуда оказывается собственная же мысль.

Гаев. <...> Я думаю, напрягаю мозги, у меня много средств, очень много и, значит, в сущности ни одного. Хорошо бы получить от кого-нибудь наследство, хорошо бы выдать нашу Аню за очень богатого человека, хорошо бы поехать в Ярославль и попытать счастья у тетушки-графини. Тетка ведь очень, очень богата (13; 212).

Фантазии Гаева развенчиваются и в эпизоде с вполне конкретным указанием на внесценическую фигуру, появление которой могло бы отчасти исправить ситуацию.

Гаев. <...> Завтра мне нужно в город. Обещали познакомить с одним генералом, который может дать под вексель.

Лопехин. Ничего у вас не выйдет. И не заплатите вы процентов, будьте покойны.

Любовь Андреевна. Это он бредит. Никаких генералов нет (13; 222).

Репрезентативнее других выглядит центральный эпизод интриги – сообщение результатов торгов. В нем сохраняется элемент неожиданности: несмотря на то, что событие продажи имения на аукционе ожидаемо, то, что купит имение Лопехин, не предполагал никто из героев, не предполагал и сам Лопехин, как видно из его рассказа о торгах. Приобретение купца – именно случайность, результат азартного поведения во время аукциона.

Л о п а х и н. <...> У Леонида Андреича было только пятнадцать тысяч, а Дериганов сверх долга сразу надавал тридцать. Вижу, дело такое, я схватился с ним, надавал сорок. Он сорок пять. Я пятьдесят пять. Он, значит, по пяти набавляет, я по десяти... Ну, кончилось. Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной. Вишневым сад теперь мой! (13; 240)

Вся предшествующая развернутому монологу Лопихина сцена построена на эффекте задержанной развязки.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*волнуясь*). Ну, что? Были торги? Говорите же!

Л о п а х и н (*сконфуженно, боясь обнаружить свою радость*). Торги кончились к четырем часам... Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого. (*Тяжело вздохнув*.) Уф! У меня немножко голова кружится...

Входит Гаева; в правой руке у него покупки, левой он утирает слезы.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Леня, что? Леня, ну? (*Нетерпеливо, со слезами*.) Скорей же, бога ради...

Г а е в (*ничего ей не отвечает, только машет рукой; Фирсу, плача*). Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди... Я сегодня ничего не ел... Сколько я выстрадал!

<...>

Устал я ужасно. Дашь мне, Фирс, переодеться. (*Уходит к себе через залу, за ним Фирс*.)

П и щ и к. Что на торгах? Рассказывай же!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Продан вишневым сад?

Л о п а х и н. Продан.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Кто купил?

Л о п а х и н. Я купил (13; 239-240).

Ремарка п а у з а после емкого ответа Лопихина амбивалентна с позиции содержащихся в ней потенциалов. В каком-то смысле здесь равновероятны и возглас ужаса, и вздох облегчения. Лопихинское «я купил» вполне может оцениваться как замена катастрофы чудесным избавлением от несчастья, ведь это не купец Дериганов купил имение, а Лопихин, в первой же сцене встречи с Раневской предлагающий свой план спасения, любящий ее «как родную». Наконец, Лопихин на протяжении комедии недвусмысленно определяется как Варин жених, в этом смысле его решения (в том числе и щедрые жесты) обретают легитимность. Таким образом, комедийная развязка с традиционной свадьбой под занавес более чем уместна. Отчаянную и безуспешную попытку разрешить ситуацию в этом ключе предпринимает Любовь Андреевна в эпизоде, предшествующем финальному «разъезду». Результат импровизированного объяснения в любви, устроенного Раневской, содержится в п а у з е.

Варя, сидя на полу, положив голову на узел с платьем, тихо рыдает. Отворяется дверь, осторожно входит Любовь Андреевна.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Что?

Пауза.

Надо ехать (13; 251).

В сцене неожиданного предъявления нового хозяина вишневого сада пауза также наполняется содержанием, однозначным в своей пантомимической составляющей и снимающим вероятность счастливого исхода. Возникает обратная метаморфоза.

Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит (13; 240).

Совершившаяся в паузе катастрофа затем переводится в вербальный план во время рассказа Лопахина о торгах, быстро переходящего в эйфорическую фазу с торжествующими выкриками и не оставляющего иллюзий призывом: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!» (13; 240).

Уместно заметить, что проект спасения, предложенный Лопахиним, с самого начала отмечается уже только потому, что он экономически целесообразен, реалистичен, а следовательно, не чудесен и не может претендовать на статус *deus ex machina*. При этом функциональность чудесной развязки в коммерческом предприятии эксплицирована в пьесе на уровне периферийной, но классически комедийной сюжетной линии Симеонова-Пищика. Вечно берущий в долг помещик, не теряющий надежды, что деньги «найдутся», получает неслыханный подарок судьбы: «бог из машины» нисходит на него в виде англичан, нашедших в его земле «какую-то белую глину».

Несмотря на многократно репрезентированные возможности комедийных счастливых финалов, фактический финал «Вишневого сада» нельзя назвать ни заключающим серию (что очевидно не в вероятностном, а в реализованном варианте развития интриги), ни прямо ей противостоящим. Он строится по принципиально иной модели. Прежде всего, концовка комедии представляет собой спаянность двух драматургически самостоятельных ситуаций, чем снимается однозначность развязки. «Вишневый сад» ожидаемо заканчивается – на этом строится динамическая интенция четвертого действия - постепенным уходом персонажей со сцены. Несочетаемость эмоциональных характеристик в ремарках вновь

подчеркивает колебание жанровой доминанты, последняя ремарка утверждает открытую форму финала, событийность переходит во внесценическое пространство.

А н я. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Т р о ф и м о в. Здравствуй, новая жизнь!.. *(Уходит с Аней.)*

В а р я окидывает взглядом комнату и не спеша уходит. Уходят Яша и Шарлотта с собачкой.

Л о п а х и н. Значит, до весны. Выходите, господа... До свиданья!.. *(Уходит.)*

Любовь Андреевна и Гаев остались вдвоем. Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали.

Г а е в *(в отчаянии)*. Сестра моя, сестра моя...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..

Голос А н и *(весело, призывающе)*: «Мама!..»

Голос Т р о ф и м о в а *(весело, возбужденно)*: «Ау!..»

Л ю б о в ь А н д р е в н а. Мы идем!..

Уходят. (13; 253)

Следующая за этим фрагментом ремарка разрывает мизансцену. Первая ее часть дооформляет атмосферу ухода: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». Вторая часть сообщает о появлении на сцене Фирса: «Слышатся шаги. Из двери, что направо, показывается Фирс. Он одет, как всегда, в пиджаке и белой жилетке, на ногах туфли. Он болен» (13; 253). Выход Фирса по сути - постфинал, когда уже ничего не может быть изменено. Явление старого слуги как иронический перифраз «бога из машины» могло бы оказаться действенным, если бы разрешение в виде отъезда всех героев не случилось раньше. Такое «опоздание» видоизменяет и сам прием, который реализуется также в сверхсемиотичной театральной ситуации финального монолога⁷.

Ф и р с *(подходит к двери, трогает за ручку)*. Заперто. Уехали... *(Садится на диван.)* Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреич, небось шубы не надел, в пальто поехал... *(Озабоченно вздыхает.)* Я-то не поглядел... Молодо-зелено! *(Бормочет что-то, чего понять нельзя.)* Жизнь-то прошла,

словно и не жил... (*Ложится.*) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!.. (*Лежит неподвижно.*) (13; 253-254).

Четко выраженная театральность, искусственность монологической формы речи в случае Фирса компенсируется тем, что на протяжении всего действия он разговаривает сам с собой, бормочет, поэтому и его последнее высказывание – это манифестация речевой эклектики. Большая часть разбитых многоточиями фраз представляет собой повторы уже известных тем, но в целом монолог имеет отчетливо двучастную структуру: последние фразы характеризуются сменой грамматического лица – с первого на второе. Такая переакцентировка подготавливает более радикальную мутацию сценических координат, общее изменение статуса границы. Дело в том, что воображаемое пространство финала «Вишневого сада» - замкнутое, а точнее, это абсолютная закрытость. Событие «постфинала» совершается не просто в доме, но в закрытом доме, вероятно, с закрытыми ставнями, почти в темноте. Парадокс сценической ситуации состоит в нерелевантности данной пространственной формы условиям драматургического и театрального дискурса, по которым герой на самом деле никогда не остается один, монолог всегда адресован зрителю. Высказывание Фирса принципиально герметично, направлено на себя – отсюда и смена лица – в связи с чем сценическим эквивалентом финального появления Фирса является персонификация аномального сценического места, имитация возникновения четвертой стены в пространстве, где не действует время («Вот и кончилась жизнь в этом доме...»). Таким образом, структура финала комедии А.П. Чехова актуализирует проблему сценической темпоральности, в своей коммуникативной установке указывает на трансформацию пространственного кода, в соответствии с ней читатель/зритель никогда не становится свидетелем процесса, протекающего между ремарками «*Лежит неподвижно*» и «*Занавес*».

Примечания

¹ О «закрытости» и «открытости» структуры драматического действия см.: *Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, Munchen. 1969.

² *Kennedi A. A Choice of Death?: Logic, Symbol and Form in Ibsen`s Modern Tragedy // Proceedigs IX International Ibsen Conference / Ed. by P. Bjarby, A. Aarseth, Alvheim & Eide, 2001. P. 201-216.*

³ Чехов о литературе. М.: ГИХЛ, 1955. С. 93 - 95.

⁴ Там же. С. 162.

⁵ *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. (Сочинения: В 18 т.) М.: Наука, 1974-1988. Т. 12. С. 75. Цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

⁶ *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 73.

В основе распространенного комедийного приема лежит конкретное основание: в постановках древнегреческого театра использовались механизмы, с помощью которых божество появлялось на сцене.

⁷ Ю.В. Доманский, анализируя последнюю сцену «Вишневого сада», обращает внимание на «абсолютную театральность» ремарок, сопровождающих как оформление мизансцены, так и конкретно

монолог Фирса. См.: *Доманский Ю.В.* Вариативный потенциал драмы Чехова: Финал «Вишневого сада» // Известия Уральского гос. ун-та. Серия 2. Гуманитарные науки. Выпуск 11. № 41. 2006. С. 68 - 74.

Н.В. Макшеева

Финалы итоговых текстов

(На материале новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции»

и одноименного фильма Л. Висконти)

Говоря о культуре XX века, нельзя не обратить внимания на существование особого рода текстов, которые можно назвать итоговыми. Не в том смысле, что они подводят итог творческого пути того или иного художника, направления в искусстве. Это тексты, обращенные к итогу целой культурной эпохи, осмысляющие глобальный слом культуры, который произошел на рубеже XIX – XX веков. К итоговым текстам можно отнести многие произведения XX века, среди которых, безусловно, окажутся символистский роман, лирическая трилогия А. Блока, «Улисс» Дж. Джойса, «Репетиция оркестра» Ф. Феллини, «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи и, конечно же, «Смерть в Венеции» Т. Манна и Л. Висконти.

Новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции», написанная в 1911 году, представляет собой один из первых образцов модернистской прозы, где намечены принципы, которые позже будут востребованы мифологическим романом. Писатель задал особый масштаб восприятия сюжета: рассказ о судьбе художника в новелле превращается в повествование о судьбе искусства в современном мире, о меняющихся отношениях между искусством и жизнью, кризисе прежних ценностей и поиске новых ориентиров. В широком смысле «смерть в Венеции» и у Манна и у Висконти - это смерть прежнего типа культуры, свидетельство исчерпанности ее гуманистических установок, приведших, в конечном счете, к изоляции искусства и жизни, сформировавших ту оболочку, из которой стремится вырваться главный герой. Оба произведения итоговые по своей сути. Тем интереснее рассмотреть функцию финала. Ведь ситуация «смерти в Венеции» на сюжетном уровне реализуется в финале текстов. Можно сделать следующее предположение: финал дает писателю и режиссеру возможность прояснить перспективу, которая имеет отношение не только к судьбе конкретного персонажа или к определенной сюжетной ситуации. Финал становится формой художественного исследования процесса смены культурной парадигмы, проверкой возможности движения культуры к будущему.

Почему же повествование о судьбе культуры в современном мире, завершении определенного ее этапа, реализуется у Манна и Висконти через тему «смерти в Венеции»?

Период рассвета венецианской культуры приходится на эпоху Возрождения. В это время «Венеция играла роль, подобную Риму в античности»¹. Италия эпохи Возрождения – транслятор, «вулкан» (по выражению Ю.М. Лотмана)², извергающий потоки текстов. Это период мощной экспансии, движения вовне, движения с запада на восток (о чем

свидетельствуют, в том числе, маршруты географических путешествий). Знаменательно, что эпидемия холеры, от которой погибает главный герой новеллы Манна, движется из Индии в Венецию, с востока на запад, из Азии в Европу («по главным караванным и водным путям»). Это обратное движение по сравнению с тем, которое осуществлялось в эпоху великих географических открытий, в эпоху Возрождения. Противоположное направление эпидемии, возможно, свидетельствует об уничтожении тех смыслов, которые некогда были развернуты, и говорит о завершении целой культурной эпохи.

Манн прислушивается к ритмам, существующим в масштабах большого времени. Так, например, на протяжении всего путешествия Ашенбаху встречаются странные рыжеволосые люди, которые кажутся ему чужестранцами и от которых исходит ощущение угрозы и опасность подчинения воли. Олицетворяя вершину цивилизованного существования, дистилированного и изолированного от жизни, немец Ашенбах между тем является потомком древних германцев – варваров, разрушивших некогда Римскую империю. Давнее прошлое героя как бы возвращается к нему в образах этих пугающих незнакомцев, имеющих таинственную власть над ним. Сама эпидемия холеры напоминает нашествие варваров, уничтожающих достижения европейской цивилизации.

Образ жизни писателя Ашенбаха вполне соответствует привычному представлению об интеллигенте, сформированному многими поколениями. Он живет в постоянных «тисках долга». Труд, самодисциплина, служение искусству – его главные ценности. И вдруг с этим человеком начинают происходить странные метаморфозы: страстное желание путешествовать, приезд в Венецию, любовь, подобная эпидемии холеры, смерть.

Сплетение жизненных ситуаций влечет Ашенбаха по пути, указанному Ницше. От аполлонического сна к дионисийской первооснове жизни. Но дионисийская оргия, в которой писатель участвует во сне, внушает ему отвращение. Этот путь делает его рабом «чуждого бога» и осознается им как губительный, ведущий к саморазрушению. Дионисийское безумие, которому подчиняется современный мир, напоминает всемирный потоп, грозящий уничтожить человеческое начало в человеке:

Восемьдесят из ста заболевших умирали лютой смертью, так как болезнь развивалась яростно и нередко принимала ту форму, которая называлась «сухой». Тело в этих случаях не в силах было извергнуть воду, в избытке выделяющуюся кровеносными сосудами³.

«Всемирный потоп» изнутри разрушает человека, знаменуя отныне не столько физическую смерть, сколько более опасный для культуры процесс победы стихии над человеческим «я». Манн, таким образом, вступает в спор с Ницше, видя, что угрозе в современную эпоху подвержена вовсе не жизнь в соответствии с инстинктом, а бытие человеческого духа⁴.

Размышляя о судьбах современной культуры, Манн вступает в диалог со многими философами. В тексте легко узнаются идеи его «оппонентов»: Ф. Ницше, А. Шопенгауэра и др. Важное место отводится неявному столкновению двух концепций Эроса – платоновской и библейской. Автор приводит целые фрагменты из диалога «Федр», где речь идет об эротическом восхождении, обретении высшего духовного состояния благодаря любви. «Красота – путь чувственности к духу», - эта мысль не раз возникает в сознании Ашенбаха. С другой стороны рисуется образ Венеции – падшей царицы, вавилонской блудницы, обольщающей и губящей, влекущей в бездну. Сам образ города двоится: это и прекрасная женщина – любимая, Афродита, но это и зараженное пространство, где царит безумие и ужас. Что же происходит с влюбленным писателем – на гибельный или спасительный путь встает он? На разрешении этой антиномии, попытке по-новому соединить две противоположные концепции любви построен внутренний сюжет новеллы.

Воплощением идеала подлинно духовного бытия, не утратившего связи с природной основой, является в новелле мальчик Тадзио. Наблюдая за мальчиком, поляком по происхождению, Ашенбах становится свидетелем эмоциональной вспышки, проявления откровенно негативного отношения к русским. Ненависть к русским приводит писателя в восхищение. Эта вспышка «детского национального фанатизма» раскрывает ему одухотворенность красоты Тадзио:

Прекрасное творение природы, казалось бы, созданное только для улады глаз, сделалось достойным более глубокого участия (115).

Ненависть к русским вполне объяснима в контексте исторических отношений Польши и России. Чувства мальчика проявляют живущую в нем культурную и историческую память нации. Таким образом, польский мальчик становится живым подтверждением мысли Платона: «Красота – путь чувственности к духу». Его существование – свидетельство того синтеза, о котором мечтал великий философ. Мальчик соединяет духовную и телесную красоту, культуру и природу. Но все же духовное и культурное начало в нем преобладает, становится определяющим. Недаром Тадзио постоянно напоминает писателю прекрасное изваяние, совершенное произведение искусства. Глядя на Тадзио, играющего на берегу моря, Ашенбах чувствует себя Богом отцом, а мальчика воспринимает как «прекрасное дитя человеческое»:

И отеческое благорасположение, растроганная нежность того, кто, ежечасно жертвуя собой, духом своим творит красоту, к тому, кто одарен красотой, заполнила и захватила его сердце (117).

Но именно этому совершенному творению грозит опасность в современную эпоху.

Жизнь мальчика – удивительное воплощение гармонии, - представляет собой островок в океане взметнувшегося хаоса. Дионисийское безумие, завладевшее миром, не пощадит Тадзио. Соотношение сил и энергий настоящего - неумолимое свидетельство того, что мальчик обречен. Об этом говорит и физическая хрупкость, болезненность Тадзио. У него прозрачные зубы - симптом малокровия. Отмечая про себя эти детали внешности Тадзио, Ашенбах думает: «Верно, не доживет до старости» (117). На протяжении всего текста читательское ожидание формируется определенным образом: от эпидемии холеры должен умереть физически слабый Тадзио, но умирает Ашенбах, как бы принимая на себя участь любимого. Новозаветная ситуация реализуется в перевернутом виде: бог отец жертвует собой, спасая сына. В финале мы видим Тадзио, кажущегося нам последним человеком, спасшимся после мирового катаклизма – всемирного потопа, и, одновременно, первым человеком, только что сотворенным божественной волей:

Отделенный от тверди водою и от товарищей своей гордой обидой, он – существо обособленное, ни с чем и ни с кем не связанное, - бродил у моря, перед лицом беспредельного, и волосы его развевались на ветру (143).

На пороге смерти художник осуществляет свой главный творческий акт: творит мир заново, спасая совершенного человека. Так сливаются творец и творение, искусство и жизнь. В судьбе Ашенбаха намечается движение к тому синтезу, осуществление которого в настоящем едва ли возможно: синтезу христианской и языческой концепций любви, языческой правды творческого эроса и христианской мудрости жертвы.

В финале новеллы Манн на миг приоткрывает перед нашим внутренним взором формы будущего и воссоздает образ человека новой эпохи. Это Тадзио – классический образ совершенного человека. Автор своей волей сохраняет для будущего любимый образ, сформированный многими поколениями духовной культуры. Правда, совершает он это, разрешая проблему преимущественно на умозрительном уровне, уровне столкновения известных философских идей.

У Висконти, режиссера по складу своему гораздо менее рационального, финал оркестрован гораздо сложнее.

Если Манн видит, что угрозе уничтожения в современную эпоху подвержены классические ценности: красота, духовность, аристократизм, которые он в лице Тадзио пытается спасти, то Висконти констатирует: спасать в мире больше нечего. Фильм демонстрирует полную исчерпанность прежнего типа культуры. Симптомами ее нежизнеспособности становятся искусственность, пошлость, эклектика⁵. Эти «бациллы» проникают во все сферы человеческого бытия. У Манна болезнь, поразившая мир, принимает форму дионисийского безумия страсти, испепеляющей человека. У Висконти –

это венерическая болезнь, медленно разъедающая и не щадящая никого, даже детей⁶. Режиссер показывает пространство Венеции с горящими на улицах пожарами, пятнами дезинфицирующих растворов; людей, умирающих на улицах. Это мир, переживающий агонию. Но прекрасному мальчику Тадзио здесь не грозит опасность. Он, скорее, тот, кто выводит влюбленного Ашенбаха из этого безнадежно больного пространства. Тадзио – ведущий, Ашенбах – ведомый. Мальчик постоянно оглядывается и зовет за собой. Но следовать за Тадзио непросто. Герой фильма не может отказаться от прежнего образа, раскрыть новое содержание своей личности. И если новелла Манна – свидетельство того, как легко потерять привычный облик и слиться с толпой безумствующих, то в фильме Висконти сделан противоположный акцент: от маски, сформированной всем предшествующим жизненным и культурным опытом, не так-то легко избавиться. Она приросла к лицу. Об этом ярко свидетельствует сцена посещения парикмахера. Стремясь омолодиться, снять с себя приметы времени, композитор достигает противоположного результата. Его лицо, показанное крупным планом, напоминает лицо лежащего в гробу человека, которого гримируют посмертно. Однако в момент смерти, когда Ашенбах в последнем напряжении сил пытается последовать за Тадзио, эта маска течет, что знаменует долгожданное освобождение.

Конец фильма обращает нас к его началу. Жест руки Тадзио, указывающего в морскую беспредельность, направляет взгляд зрителя в левую часть экрана. Если мысленно последовать за этим жестом, то можно вернуться к первым кадрам фильма, где движение камеры также осуществляется справа налево, и погрузиться в темноту, из которой постепенно вновь появятся очертания корабля – Венеции - плавающего города. Первые кадры заставляют вспомнить и миф о рождении Венеции, возникающей, подобно Афродите, из волн морских⁷. Так, картина смерти в финале сопрягается с темой рождения, возникновения мира из небытия, заданной в начале фильма. Казалось бы, фильм в целом утверждает хорошо известный венецианскому топосу мотив цикличности, взаимосвязи и взаимоперехода жизни и смерти⁸. Но, намекая на преемственность этих вечных тем, Висконти обнаруживает, одновременно, невозможность их органичной смены. Кольцевое движение не воплощено в композиции, а дано только в виде намека. Чернота на экране в первых кадрах фильма сохраняется слишком долго. Останавливает внимание и странная колыбельная песня, которую в финале исполняет русская женщина, сидя со своей семьей на опустевшем пляже: «Спи, крестьянский сын. Мы не знали беды. Беда пришла, да беду с собой привела. (Перечисляются напасти). Баю-баю...» Поющая женщина как бы заклинает мир, погружает его в сон, чтобы дать возможность пережить тяжелые времена. Но что-то подсказывает зрителю, сон этот прервется не скоро, и марево этого сна-забытья на многие годы определит качество жизненной реальности.

Экзистенциальный порыв, который переживает герой во время смерти, свидетельствует об устремленности к будущему. Но эта внутренняя перспектива опережает процесс объективного становления. *Человек уже двинулся, а мир еще стоит*: с правой стороны от Тадзио, уходящего в море, вслед за которым стремится умирающий композитор, мы различаем очертания судна, стоящего на якоре. Несовпадение ритмов героя и мира влечет за собой в последних кадрах фильма смену музыкальной темы. Ощущение трагической просветленности и умиротворения сменяется состоянием тревоги и неопределенности. Сходный эффект создает Феллини в финале «Репетиции оркестра»: после того как музыкантам, наконец, удастся исполнить произведение, гаснет экран и мы отчетливо слышим фашистские ноты в интонациях негодующего дирижера. В последних кадрах фильма Бертолуччи «Последнее танго в Париже» впервые открывается небо над городом, но герой гибнет, так и не получив возможности осуществить в жизни тот смысл, который он обрел на пороге смерти. Во всех этих финалах есть нечто общее. Дано обещание будущего, но каким оно будет – неизвестно. В новелле Т. Манна, фильмах Л. Висконти, Ф. Феллини, Б. Бертолуччи воплощено движение к новому типу культуры, формы которой еще не определились.

Примечания

¹ О культурной универсальности Венеции, ставшей в эпоху Возрождения средоточием мировых ценностей см.: *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 28 - 50.

² *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 197.

³ *Манн Т.* Новеллы. Л., 1984. С. 136. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

⁴ В статье «Философия Ницше в свете нашего опыта» Т. Манн писал: «Действительно, существовала ли когда-нибудь необходимость защищать жизнь против духа? Грозил ли когда-нибудь миру малейшая опасность погибнуть от избытка разума? Нам следовало бы не становиться под знамя инстинктов и силы, а поддерживать и оберегать и без того чуть теплящийся огонек разума, духа и справедливости». См.: *Манн Т.* Художник и общество. М., 1986. С.182.

⁵ О симптомах истощенности, умирания культуры в фильме Висконти см.: *Божович В.И.* У последней черты. Образ человека у Бергмана, Висконти, Тарковского // На грани тысячелетий. М., 1994. С. 242.

⁶ Подругу композитора в фильме зовут Эсмеральда, так же, как куртизанку из «Доктора Фаустуса», заразившую героя венерической болезнью. В фильме от неизвестной болезни умирает дочь композитора. Но в одном из кадров мы видим девочку в той же позе и в тех же черных чулочках, что и проститутку в борделе. Подобная «рифма», очевидно, понадобилась Висконти, чтобы подчеркнуть масштаб и глубину кризиса, захватившего все сферы жизни.

⁷ См.: *Меднис Н.Е.* Указ.соч. С. 75 - 81.

⁸ Там же. С. 263.

«Обретенное время» Рауля Руиса: опыт экранизации финального текста

Как и большинство знаковых текстов мировой литературы, роман Пруста к настоящему времени спровоцировал ряд попыток перевести его на язык кино. Исключительная сложность самой задачи совместить этот текст с форматом кинофильма уже обеспечила каждому такому эксперименту особое внимание (даже нереализованные проекты оставили свой след в истории – так, Гарольд Пинтер превратил свой сценарий для так и не снятого фильма Джозефа Лоузи в самостоятельный текст). «Обретенное время», вышедший в 1999 году фильм чилийского режиссера Рауля Руиса, – единственное пока произведение, претендующее на воспроизведение романа как целого, а не отдельных его линий («Любовь Свана» Фолькера Шлендорфа была экранизацией второй части первой книги, «Пленница» Шанталь Акерман – вариацией на одну из тем пятой книги романа).

Нас в данной работе будет интересовать не киноведческая сторона вопроса (фильм Руиса уже не раз подвергался серьезному анализу) и не проблемы адекватности экранизации, а то, как кинематографическая интерпретация участвует в формировании литературной истории и истории чтения. Очевидно, что любая экранизация может рассматриваться как вариант прочтения исходной книги, но, будучи самостоятельным эстетическим фактом, она становится также и продолжением истории литературного текста. В нашем же случае речь идет о тексте, построенном на проблематизации истории как таковой.

Уже сам выбор Руисом последней, седьмой книги романа в качестве заявленного в заглавии материала экранизации, обнажает именно те свойства прустовского текста, которые заставляют многих исследователей считать его в принципе недоступным для кинематографа.

Во-первых, речь идет не просто об отрывке, о части большого текста (как было, к примеру, с фильмом Шлендорфа), но о части, построенной на отсылках к предыдущим шести книгам романа. Гипотетический читатель «Обретенного времени» постоянно вынужден актуализовывать свою читательскую память, неизбежно все чаще прибегая к способу мышления, который демонстрирует рассказчик; зная, что это последняя книга, читатель также понимает, что все (немногое) новое, что показано в ней (прием у Германтов, посещение борделя, чтение гонкуровского дневника) не будет, в отличие от

остальных событий романа, еще раз пересказано позже, не будет порождать следующих серий воспоминаний.

Руис частично решает эту проблему за счет включения в сценарий эпизодов из других книг (волшебный фонарь, знакомство рассказчика в Бальбеке с Сен-Лу и Шарлюсом и т. д.), но и это не может воспроизвести исходный тип коммуникации: зритель фильма либо вспомнит прочитанное и будет двигаться в сторону литературы от кино, либо примет все фрагменты, повторные в книге, как рассказанные/показанные впервые.

Во-вторых, финал прустовского романа связан, как мы помним, с приближением рассказчика к некоему качественному скачку. Он не просто «становится писателем» (строго говоря, этого как раз и не происходит в рамках книги), он осознает себя носителем будущей книги, заключающей в себе всю литературу прошлого и будущего. «Обретенное время» претендует на статус финала не только романа «В поисках утраченного времени», но и литературы вообще. Поэтому любой акт продолжения истории такого текста создает парадокс: если продолжающий примет правила игры, предложенные Прустом, он вынужден будет принять и то, что он и его текст уже сочинены автором «Поисков».

Ценность работы Руиса на этом уровне в том, что режиссер четко осознает парадоксальность своего положения, не скрывает наличия временной и эстетической дистанции между ним и Прустом и не пытается сделать вид, что он «просто переводит» литературный текст на язык кино; в фильме достаточно ясно простроен план, связанный именно с необходимостью решить вопрос об отношениях между двумя авторами – режиссером и писателем. Прежде чем говорить о нем, стоит указать, как сам режиссер определил свою сверхзадачу. В интервью журналу «Cahiers du cinéma»¹ Руис утверждает, что его фильм задуман как ответ на высказанное кем-то мнение, что у французской культуры нет своего Шекспира. Хотя в споре, на который ссылается Руис, имелось в виду только то, что Шекспир «кинематографичен», в отличие от Мольера, Расина и Корнеля, последовавшее в «ответе» Руиса косвенное сравнение Пруста с Шекспиром имеет, конечно, основание более широкое, чем «кинематографичность», и у нас нет сомнений, что Руис сознательно играет на этом поле. Фильм позиционируется им как один из актов канонизации Пруста, закрепления его имени в литературном каноне в статусе нового «универсального автора» и абсолюта для французской литературы, по аналогии с Шекспиром для английской. В общекультурном контексте эта идея, немислимая еще полвека назад, важна как окончательное утверждение равноправия модернизма с классическими парадигмами европейской культуры.

Рассмотрим теперь средства, при помощи которых режиссер актуализует заявленный им переход от частной экранизации на уровень достаточно амбициозного культурного проекта (тем более амбициозного, что Руис вмешивается в историю французской культуры, которой сам не принадлежит). Примечательно, что, несмотря на коллективную природу кинотворчества, все эти средства связаны именно с областью профессиональной ответственности режиссера.

1. Кино в кино

В фильме Руиса чрезвычайно сильно присутствие кинематографа: несколько раз персонажи смотрят кинохронику; в кадре время от времени появляется экран, волшебный фонарь используется героем как кинопроектор. В фильм включена сцена, где Сен-Лу знакомит маленького Марсея с ужасами войны при помощи фрагмента кинохроники с умирающей лошадью (Роджер Шеттак усматривает в этом фрагменте отсылку к «Андалузскому псу»², то есть еще один анахронизм, историко-культурный); эта сцена не только отсутствует в романе, но и подчеркнута анахронична: разница в возрасте персонажей оказывается намного больше, чем в тексте.

Стоит вспомнить здесь, что сам Пруст совершенно не признавал кинематографического потенциала своего текста и не воспринимал кино как искусство. Все редкие упоминания кинематографа в «Поисках...» сосредоточены именно в «Обретенном времени» - но при этом ни разу персонажи не смотрят кино и не обращаются к опыту киновосприятия. Вместо этого рассказчик противопоставляет литературу кинематографу, сводя последний к чистой документальности, бессмысленному нерелевантному фиксации «реального»; «простое кинематографическое видение», с его точки зрения, неизбежно уводит от истины³.

Кинорежиссер, берущийся за экранизацию романа, таким образом, вынужден вступить в спор с рассказчиком и с самим автором. Руис, накладывая на оптические знаки, заимствованные из текста (фотографии, волшебный фонарь), чуждые Прусту знаки кино, словно показывает романисту незамеченный им аспект его собственного письма, а также утверждает свое право быть не создателем примитивной хроники, какой представлялось Прусту кино, а художником, равноценным универсальному писателю, чье рождение описано в «Обретенном времени».

Фильм также при помощи обращения к истории кино продолжает спровоцированную Прустом игру с самой концепцией культурной истории. В картине без труда угадываются отсылки к кинематографическим открытиям XX века, как

минимум от сюрреалистов до Висконти. Мы можем интерпретировать это как попытку показать заданное финалом романа присутствие в нем всего будущего культуры – зритель наблюдает, как легко «вчитывается» в Пруста эстетическая история XX века. Но не менее важно тогда и то, что это в основном история именно кино – если признать, что роман Пруста «закрывает» литературу, у Руиса он одновременно «открывает» кино.

2. Киноафиша как компонент кинотекста

Для знающего зрителя актерский состав выглядит как набор сигналов, и дело не только в известности актеров. Известно, что режиссеру пришлось сопротивляться достаточно сильному давлению продюсеров, требовавших компенсировать заведомо некоммерческую идею привлекательным для широкой аудитории актерским составом (ссылаясь на самого Руиса, эту историю рассказывает в своей книге известный кинокритик Джонатан Розенбаум⁴). Нам представляется, что в этом случае Руису удалось добиться большего, чем привычный компромисс с рынком. Эффект «звездности», притяжения имени, в фильме обыгран в соответствии с семиотическим мышлением самого Пруста. Безусловно, самый яркий и наиболее легко считываемый почти любым зрителем пример – то, как использовано имя Катрин Денев, которая играет Одетту. Ее дети и носители не менее знаковых кинематографических фамилий, Кьяра Мастрояни и Кристиан Вадим, играют, соответственно, Альбертину и Блока. Между персонажами возникает неожиданная дополнительная линия связей, особенно на уровне заданного таким образом двойничества Жильберты (дочери Одетты) и Альбертины (которую играет дочь исполнительницы роли Одетты). Эффект этот подкрепляется в фильме также введением сцены из «Беглянки» с письмом Жильберты, подпись которой рассказчик путает с подписью Альбертины: зрителю дается возможность понять, что перед ним не произвольная игра именами, но продолжение заданного в романе мотива. Таким продолжением на другом уровне окажется и сама спровоцированная киноафишей реакция на имя как таковое, оторванное от носителя – типично прустовская тема, реализованная при помощи недоступных литературе средств.

Некоторые эффекты инаковости, «иностранности» персонажей в фильме также понятны лучше зрителям, узнающим актеров.

Так, Шарлюса играет англичанин Джон Малкович, практически не знающий французского, при этом проблема языкового барьера решена необычным способом:

актер сначала записывал свои реплики со своим естественным сильным акцентом, потом их записывал французский актер, повторяя интонации и ритм Малковича, потом по этой записи Малкович заново записал те же реплики, имитируя произношение француза – в результате речь Шарлюса в фильме звучит странно, но не как речь англичанина, что создает эффект немотивированной внешне экзотичности и отчужденности персонажа. Американку на приеме у Германтов, мадам де Фарси, играет француженка Ариэль Домбаль, которая говорит в фильме по-французски с английским акцентом, а по-английски – с сильным французским.

За всеми этими кастинговыми решениями, подчас более чем странными, без сомнения, стоят и частные ситуации, никак не связанные с творческой волей, однако в итоге режиссеру удается создать впечатление, что едва ли не каждый из задействованных им известных актеров втягивается вместе со всем шлейфом славы, происхождения, прошлых ролей в эстетическое пространство фильма. Это соответствует характеру прустовских персонажей, выстроенных при помощи склеивания свойств множества прототипов, постоянно меняющих имена, лишенных устойчивой идентичности, гораздо больше, чем, к примеру, Днев может в традиционном смысле соответствовать складывающемуся в воображении читателя романа образу Одетты.

3. Авторские фигуры в фильме

Фильм Руиса – единственная из осуществленных экранизаций Пруста, в которой предпринята попытка воспроизвести множественность нарративных голосов. Руис прибегает к уже классическому для кино решению: актеры разных возрастов играют рассказчика на разных стадиях (ребенок, подросток, взрослый) – но, в соответствии с нарративной логикой романа, эти три Марселя не сменяют друг друга последовательно, то есть оказываются не стадиями, а одновременными ипостасями. К ним добавляется четвертый (в фильме он появляется первым, а в конце фильма к тому же оказывается в одном кадре с Марселем-ребенком) – персонаж, которого мы должны принять за самого автора. В первых кадрах фильма перед нами Марсель Пруст – точно такой, каким он закреплен в биографиях, включая внешнее сходство – на смертном одре, дописывающий роман, страницы рукописи которого также фигурируют в кадре. Эта первая сцена, впрочем, явно заимствована из книги Селесты Альбаре «Господин Пруст», то есть перед нами одновременно и Пруст-автор, и Пруст-персонаж мемуаров его экономки. Следом граница между автором и рассказчиком уничтожается: писатель

рассматривает фотографии персонажей романа (то есть актеров, исполняющих их роли в фильме Руиса, в образе этих персонажей), оказываясь, таким образом, частью фиктивной реальности. (В фильме рассказчика постоянно называют Марселем, хотя в романе это имя называется только в «Пленнице»; трудно поверить, что выбор на роль взрослого Марселя актера по имени Марчелло (Маццарелла) никак не связан с именем актера.)

Мы вправе ожидать после такого откровенного встраивания в фильм авторской фигуры и намека на присутствие собственно автора фильма. Руис, однако, в отличие от многих режиссеров, не снимает сам себя, а прибегает к более сложной форме воплощения в фильме авторства в современном кинематографическом смысле – то есть фигуры режиссера. «Голос Пруста», звучащий в фильме, принадлежит французскому кино- и театральному режиссеру Патрису Шеро.

Наконец, самый эффектный эпизод с участием в фильме «постороннего автора» совпадает с аналогично провокативным эпизодом в книге. В роли Эдмона де Гонкура в сценах, где Марсель читает якобы гонкуровский «Дневник», Руис снял Алена Роб-Грийе, прямо продолжив тем самым начатую Прустом игру с подложным авторством и присоединив к авторству литературному авторство кинематографическое, благодаря использованию реального писателя и кинорежиссера в одном лице в роли реального писателя, превращенного Прустом в персонажа.

Как и в случае с выбором известных актеров, Руис играет с границами между «внутренним» фильма и относительно внешними факторами, которые часто воспринимаются как случайные: фильм, конечно, не потеряет полностью смысла для зрителя, который не узнает голоса Шеро или лица Роб-Грийе, но сам факт подключения культурных кодов, доступных только части зрителей, точно воспроизводит одну из типичных стратегий модернистского романа – и, следовательно, тоже участвует в проекте «экранизации поэтики».

4. Переписанный финал

Несмотря на признанный многими критиками статус самой адекватной экранизации Пруста, «Обретенное время» Руиса содержит множество «отклонений» от текста, которые нельзя объяснить только законами трансляции из одного искусства в другое. Самое заметное из этих отклонений приходится на последние десять минут фильма. Финал фильма не имеет практически ничего общего с финалом книги, за одним исключением: как и в книге, здесь в последнем эпизоде цитируются уже показанные, и

мы можем интерпретировать финал фильма как воспоминание об этом же фильме. Однако вся прустовская метафорика полностью заменена Руисом на свою собственную, основным местом становится пляж Бальбека (снятый как откровенная цитата из «Смерти в Венеции»), а вместо долгого размышления рассказчика о времени и о будущей книге герой фильма слышит, как некая женщина читает притчу, не имеющую отношения к тексту «Поисков».

В притче рассказывается о некоем скульпторе Сальвини, который на смертном одре пожелал - вместо того чтобы, как все смертные, посмотреть события своей жизни – вернуться к своему последнему труду (под названием «Триумф Смерти»). Желание его исполняется, но скульптору не хватает отведенного времени. Ангел смерти объясняет, что в его произведении заключена не только жизнь творца, но и жизни всех остальных людей, поэтому, чтобы познать его, понадобилась бы вечность.

Конечно, притча представляет собой попытку парафраза «Поисков», но язык ее полностью мотивирован контекстом фильма, а не романа. Достаточно обратить внимание на выбор в качестве «универсального» искусства скульптуры. В романе эту роль играют, помимо литературы, скорее музыка и архитектура – а собственно в финале «Обретенного времени» архитектурная метафора выдвигается на первый план (причем в параллели с метафорикой беременности, а вовсе не порога смерти, как у Руиса). Для зрителя, тем не менее, в этой перекодировке уже нет ничего неожиданного: в течение всего фильма скульптурные композиции появляются во всех ключевых секвенциях, воспроизводящих движение рассказчика по собственной памяти; все они встроены в видеоряд таким образом, что у зрителя не возникает соблазна принять за обычные интерьерные элементы, их классический стиль контрастирует с общим реминисцентным полем фильма, в котором доминируют отсылки к неклассической эстетике; тем самым скульптура выводится и за рамки истории.

Подобным образом подготовлен всем фильмом и финальный прямой диалог с Висконти, о котором уже говорилось выше: режиссер заставляет рассказчика и зрителя вспоминать эстетические события, которые не были актуальны для автора книги, но которых не может не быть в памяти современного носителя европейской культуры.

Режиссер, как нам кажется, утверждает таким способом свое право на авторство, оставаясь при этом более или менее в рамках законов экранизации, и, когда в последней сцене он прямо расшифровывает смысл всех «скульптурных» аллюзий фильма, картина, возможно, перестает быть просто воспроизведением уже готовых результатов анализа прустовской художественной системы и начинает претендовать на собственную поэтику. Аналогия Пруст – Шекспир, заданная Руисом как ключ ко всему

его проекту, тогда приобретает еще один смысл: роман в его понимании не просто позволяет себя интерпретировать и реинтерпретировать, но требует обязательной интерпретации-исполнения, с непременными дополнениями и изменениями – так же, как этого требует театральный текст. Это значит, что и в целом экранизация, как ее видит режиссер «Обретенного времени», преодолевает свою вторичность и становится для романа такой же необходимостью, как театр для драмы.

Примечания

¹ *Bouquet S., Burdeau E.* Dans le laboratoire de La Recherche // Cahiers du cinéma, № 535, 1999. P. 46 - 53.

² *Shattuck R.* Proust's Way: A Field Guide to "In Search of Lost Time". NY:W. W. Norton & Co Inc, 2001 P. 205. Отметим также, что Шеттак, автор нескольких книг о творчестве Пруста, отнесся к фильму Руиса, в отличие от многих кинокритиков, крайне скептически, считая недостатком то, что фильм невозможно понять без серьезного знакомства с книгой.

³ *Proust M.* Le temps retrouvé. Paris: Gallimard, 1992 P.179, 185 - 186.

⁴ *Rosenbaum J.* Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons. Baltimore: JHU Press, 2004. P. 106.

Роль финала в римейке (на материале кинофильма Н. Михалкова «Двенадцать»)

Римейк – жанр для нашего кино достаточно новый, и его странности пока еще бросаются в глаза. Много в нем кажется загадочным, чтобы не сказать противоестественным: ведь переделке всегда подвергаются если не шедевры, то фильмы прославленные, и без того не забытые, – какой смысл давать им «вторую жизнь», если первая еще не закончилась? И почему не предположить, что реконструкция известного сюжета будет воспринята зрителями как надругательство над первоисточником? Откуда уверенность авторов римейка, что подобие станет привлекательнее оригинала? Иными словами, в чем состоит самостоятельная ценность этого жанра, – та специфическая содержательность, которая оправдывает его существование?

Происхождение римейка объясняет это лишь отчасти. По утверждению искусствоведов, римейк родом из Соединенных Штатов, где еще в 50-е годы начали активно переснимать знаменитые европейские киноленты, «переводя» их с одного культурного диалекта на другой – с английского (французского, немецкого и т.д.) – на «американский». То есть разворачивая интригу на другом фоне, в декорациях современной Америки. Цель состояла в том, чтобы «приблизить» европейскую культуру, сделать ее «своей» для американского сознания.

Если так, то создание римейка в своей основе – деятельность адаптационная, облегчающая работу зрительского восприятия, решающая за него важную задачу – соотнести увиденное со своими представлениями о жизни, своим личным опытом. Это шаг навстречу зрительскому инфантилизму – неумению найти себя в «другом», опознать важные для себя коллизии в незнакомом (или необычным образом поданном) материале. «Создатели римейков, – пишет Михаил Ямпольский, – поправляют реальность, заменяют в ней устаревшие элементы на современные, они уничтожают в реальности все то, что может создать дистанцию между ней и зрителем, в том числе и географическое расстояние, например перенося действие из Европы в Америку. Римейк полностью подавляет память, он несет в себе абсолютную амнезию. В каком-то смысле он открывает возможность для параноидального, бесконечного умножения эрзацев, обнаруживающих отсутствие оригинала»¹.

Видимо, самый известный из российских экспериментов такого рода – превращение «Третьей Мещанской» (1927) Абрама Роома в «Ретро втроем» (1998) Петра Тодоровского – преследовал именно эту цель: одна и та же коллизия переносилась во времени, передвигалась почти на столетие и снова приобретала остроту современной проблемы.

Для фильма Никиты Михалкова «Двенадцать» более важными оказываются не временные, а пространственные перестановки. Эта картина – римейк «Двенадцати разгневанных мужчин» («Twelve angry men», 1957) Сидни Люмета², что само по себе создает любопытную интригу, правда,

лежащую за пределами кинотекста. Следование американскому образцу предполагает подчинение, признание идеологии первоисточника в качестве нормы. Но российский фильм, снятый вроде бы «в подражание» американскому, *проамериканским* назвать трудно: это не усилие повторить чужое достижение, а скорее, попытка «переиграть» предшественника на его поле. Это «наш ответ Сидни Люмету» и стоящим за ним нормам американского (и европейского) мышления. Дополнительную пикантность ситуации придает то, что еще в ходе съемок было известно: картину Михалкова выдвинут на «Оскар», и победу, - будь она одержана – должны подтвердить американские рефери – то есть сама Америка!

Это означало, что фильму Никиты Михалкова, при всем внешнем сходстве с картиной Люмета, надлежит быть содержательно иным, принципиально другим по своему смыслу. Михалков брался, используя ту же фабулу, нарастить над нею, разработать качественно иной сюжет.

Надо отметить, что обычно римейк не свободен не только в фабульном, но и в сюжетном отношении. Один из первых исследователей этого жанра, Андре Базен, отмечал, что создатели новой версии классического фильма заимствуют у него не только интригу и общую схему развития событий, - они максимально точно воспроизводят ключевые эпизоды, запомнившиеся зрителям. Базен называл это «гротескным плагиатом». Уникальные подробности, - поясняет М. Ямпольский, - «являются моментами чистого эксцесса. Они не могут быть *переведены*, но лишь *воспроизведены, повторены* <...>. Эти “некодифицированные” элементы особенно бросаются в глаза потому, что они возникают на фоне в высшей степени кодифицированного повествования и условной техники актерской игры. Этот кодифицированный фон и выделяет “маньеризмы”, придает им особое значение»³.

Если все это так, то авторы римейка предельно ограничены в выборе самостоятельных решений, и смысловая переакцентировка в огромной степени зависит от того, как они распорядятся возможностями «непрямого воздействия», и не в последнюю очередь, теми, которые предоставляет *зафабульное* пространство текста – прежде всего, экспозиция и финал. Мы исходим из того, что первая предшествует завязке, второй следует за развязкой, так что оба этих композиционных фрагмента связаны с интригой не напрямую, но самым действенным образом: они создают пространственно-временной контекст, задают границы и основные свойства художественного универсума, в рамках которого ведется осмысление проблем, поставленных автором произведения.

Хорошо известны слова Ю.М. Лотмана о том, что, «будучи пространственно ограниченным, произведение искусства представляет собой модель безграничного мира»⁴. А модель, что важно подчеркнуть в данном случае, всегда схематизирует объект, выделяя, делая рельефными одни его характеристики за счет других. И значит, моделируя мир, автор определяет, что считать важным, а что – малосущественным.

Именно в этом отношении ленты двух режиссеров, русского и американского, различаются кардинально. Попробуем понять, как это становится возможно, какими средствами достигается. И,

прежде всего, какая роль в решении задачи, стоящей перед каждым из них, отводится приграничным участкам текста – началу и завершению картины.

С семиотической точки зрения, семантическая, синтаксическая и прагматическая нагрузка текста распределяются неравномерно. Так, экспозиция и финал, прилегая к внешним границам произведения, в наибольшей степени обращены к реципиенту напрямую, непосредственно. Доказательством их особой диалогической активности может служить то, что начало и конец произведения нередко содержат реплики, адресованные залу, современникам, потомкам и т.д.

Имплицитно выраженной концентрацией общего прагматического задания является код – ключ к дешифровке сообщения. В его создании до- и послефабульные фрагменты текста играют совершенно особую роль, и это отмечалось неоднократно: функции начала принято связывать именно с введением кода. Роль финала не определена с достаточной ясностью, хотя она систематически подчеркивается исследователями («то, что не имеет конца, не имеет и смысла»⁵, - настаивал Ю.М. Лотман). Мы полагаем, что финал несет в себе код интерпретации, в отличие от начала, задающего код прочтения. Другими словами, на той границе, пересекая которую мы «входим» в текст, в скрытой или явной форме нам предлагается *ракурс* рассмотрения описанных в дальнейшем событий, на итоговом рубеже – *способ осмысления* того, что в этом ракурсе увидено. Если начало готовит нас к тому, чтобы воспринять события в их соотнесенности с определенной проблемой, то финал позволяет вписать решение этой проблемы (подсказанное ходом сюжета) в авторскую картину мира. Таким образом, финал проблематизирует выводы, к которым подталкивает сюжет. Он несет в себе дополнительное испытание тех решений, к которым приблизил нас текст, и может как оспорить их значимость, так и подтвердить ее, даже усилить. В любом случае финал содержит важный посыл, направляемый аудитории.

Общая для фильмов Люмета и Михалкова интрига такова, что ее разрешение связано с последним звеном в цепочке событий. Движение сюжета телеологично. В обеих картинах речь идет о заседании суда присяжных; они должны вынести вердикт о том, виновен ли подсудимый – подросток, предположительно убивший отца. У Люмета это молодой мексиканец, у Михалкова – чеченский юноша. По условиям сюжета решение двенадцати присяжных должно быть единогласным, иначе оно не имеет юридической силы. Отметим сразу: российская судебная система правила о единодушном принятии вердикта не знает. Однако Михалков сохраняет этот «американизм» - как закон игры, главное условие сюжетного развития. В обоих случаях цель совета присяжных – достичь единодушия в любом из двух вариантов: осудить обвиняемого или оправдать обвиняемого.

Таким образом, сюжет каждого фильма – история достижения единства, движение незнакомых и очень разных людей к согласию. Герои Люмета и Михалкова, взвесив аргументы обвинения, начинают в них сомневаться, а затем и вовсе их отвергают. В конечном счете они оправдывают подсудимого, но, назвав это победой логики и здравого смысла, мы упростим

ситуацию. Дело в том, что разумные доводы здесь и там не имеют решающей силы. В обоих фильмах есть персонажи, которые не отличаются трезвостью ума - те, кому аргументы не помеха. Они подчиняются эмоциям, инстинкту – чему угодно, только не рассудку. А значит, согласия все эти люди могут достичь только в случае, если ситуация вскроет некое корневое единство их душ. Сюжет должен привести (и в итоге приводит) к обнаружению общей основы многих существований.

Однако на этом кончается сходство двух картин, - их логика различна, и сюжеты движутся в разных направлениях. Для Люмета важно, смогут ли двенадцать присяжных, забыв о личных предрассудках, вынести *справедливое* решение, для Михалкова гораздо существеннее то, способны ли русские люди прийти к *согласию* и действовать сообща. Каждый из режиссеров ставит проблему в высшей степени актуальную, но – для своего времени и для своей страны. Сидни Люмета волнует то, удастся ли американцам отказаться от расовых предрассудков (обвиняют «цветного», а время действия – 50-е годы), Никита Михалков прежде всего ищет пути, которые могли бы привести аморфное российское население к консолидации⁶ (события его фильма происходят в нашей стране и в наши дни). Поэтому, при совпадении сюжетной канвы двух лент, мотивы поведения персонажей резко отличаются.

Там и там коллегия присяжных поначалу не готова к долгим разбирательствам. У Люмета – поскольку доводы суда всех убедили, у Михалкова – потому что присяжные не верят в силу своего мнения и берегут личное время. Но среди двенадцати собравшихся находится один, предлагающий не торопиться: все-таки речь идет о человеческой жизни! Он не дает появиться поспешному решению и, шаг за шагом, склоняет на свою сторону всех остальных.

В обоих фильмах двенадцать персонажей – это срез всего общества. Каждый режиссер заботится о репрезентативности своей «социальной выборки». Все герои – типажи. У Люмета об этом свидетельствует прежде всего внешность: квадратное, с тяжелой челюстью лицо фермера-ксенофоба; «среднестатистические» черты бизнесмена; глумливая физиономия жуликоватого торговца и т. д. Исключительную роль играет фигура главного героя, не давшего коллегам-присяжным спешить с приговором. Для Генри Фонды эта роль стала одной из самых удачных: аскетичный облик человека, внутренне надломленного, но не потерявшего достоинства, мотивирует его позицию. Страдальческое в его фигуре объясняет, почему именно он первым проявил сострадание к обвиняемому.

Михалкову недостаточно одной только внешней узнаваемости персонажей, и каждый из них в свое время получает возможность подробно отрекомендоваться всем прочим. В результате нам становятся известны не только профессия, но и семейное положение, политические взгляды, иногда даже интимные подробности жизни присутствующих. Кажется, российский режиссер еще настойчивее своего предшественника стремится к социологической безупречности анализа: у него в одном кругу встречаются олигарх и пенсионер, работяга и ученый, сатирик и офицер, демократ и националист, праведник и вор, еврей и кавказец.

Причины, заставившие героев пересмотреть свою позицию, в картинах Люмета и Михалкова не совпадают. Для персонажей американского фильма решающим аргументом становится напоминание о том, что они граждане демократического государства:

- Это одна из ценностей нашей системы: нельзя выносить приговор, если есть сомнения...

- Наша стычка... Мы собрались не для этого. На нас лежит ответственность. Я всегда думал, что в этом и состоит демократия. Именно в этом наша сила: мы должны быть беспристрастны.

Эта мысль повторяется несколько раз и заставляет героев заново анализировать доводы обвинения. Когда в них обнаруживаются ошибки, число противников смертного приговора увеличивается. Последний упорствующий - патологический ксенофоб - присоединяется к мнению остальных после того, как почти все коллеги-присяжные, не сговариваясь, поворачиваются к нему спиной. Вокруг человека, не разделяющего идеалов своей страны, возникает кольцо отчуждения – в буквальном смысле. Упрямец чувствует себя изгоем и вынужден сдаться.

Логика Люмета проста: рядовому американцу нелегко находиться на уровне требований своего общества, но в конечном счете он на это способен. Подняться на эту высоту – долг каждого, и в этом гарантия благополучия страны. Прямолинейность такого хода мысли снимается нарочито скупой манерой повествования – без нажима и лобовых приемов. Режиссер избегает публицистичности и вообще любого пафоса. Фильм Сидни Люмета черно-белый, изысканно сдержанный, характеристики персонажей не развернуты. Понятно, что режиссеру важно обнажить интеллектуальную интригу, и ничто не должно от нее отвлекать.

Герои Михалкова в силу закона не верят, к своей роли присяжных относятся без энтузиазма и словами о величии страны их не проймешь. Настроить их на серьезный лад удастся только тогда, когда единственный, кто усомнился в правоте прокурора, решается на публичную исповедь. Он рассказывает рвущую душу историю о том, как в кризисный момент его спасла от окончательного падения одна сочувственная фраза. Тогда его пожалела незнакомая женщина, сейчас он сам не хочет торопиться с приговором. Он взывает не к гражданскому сознанию, а к личному опыту остальных – и находит отклик. Возникает своего рода эстафета: соглашаясь или возражая, каждый рассказывает о себе. Спор о чужой жизни становится разговором о собственной, и вопрос о виновности чеченского мальчика перестает быть абстрактной проблемой.

У персонажей Люмета изначально есть нечто объединяющее – доверие к своей стране и принципам ее существования. Для героев Михалкова интересы правосудия и гражданский долг – фикции. Реальная связь россиян может возникнуть только как «разговор души с душой» – при исповедальном контакте. Персонажи михалковского фильма, когда их «задело за живое», теряют над собой контроль, и каждый спешит превзойти других в откровенности. Исповедь громоздится на исповедь, рассказанные истории то смешны, то трогательны, то кошмарны, - и всегда *вопиюще*

убедительны. Здесь все слишком и все чересчур. Эти мужчины не привыкли откровенничать, - их речи мучительны и надрывны. Они выкрикивают свою правду с напором и остервенением, размахивая руками и покрываясь потом. Зато уж высказываются с последней прямоотой, раскрывают душу «до дна», и если приводят доводы, то такие, что не отмахнешься: от напоминания об истреблении евреев фашистами до рассказа о попытке собственного сына покончить жизнь самоубийством.

Возникает атмосфера карнавального единения, и ей соответствует такая же карнавальная избыточность форм. Монологи присяжных превращаются в самостоятельные спектакли, все вместе напоминает череду актерских бенефисов. Лучшие актеры российского кино – Сергей Маковецкий, Алексей Петренко, Валентин Гафт, Сергей Гармаш и др. - демонстрируют максимум своих возможностей. Надо сказать, Никита Михалков всячески способствует превращению этого зрелища в настоящее шоу. В центральных сценах фильма он допускает не только театральную чрезмерность, но даже эстрадный шик. Хирург (актер Сергей Газаров), чтобы продемонстрировать, насколько хорошо владеет холодным оружием каждый горец, исполняет виртуозный танец с ножом, - в фильме это выглядит как эффектный «вставной номер». В какой-то момент персонаж, изображаемый Юрием Стояновым, показывает фотографию своей мамы, - ею оказывается снимок самого Стоянова в женской роли. Это не характеристика героя, - это напоминание о заслугах актера, знаменитого травести. По крайней мере два образа («деятеля телебизнеса» и «демократа»⁷) критики восприняли как шаржи на известных людей – продюсера Дмитрия Лесневского и политика Валерию Новодворскую. У карнавала, как известно, нет границ, - в данном случае он всеми средствами втягивает в себя зрителя. Напрашивается вывод: по Михалкову, человеческое единство в российском обществе достижимо, но оно может возникнуть только в карнавальной ситуации – при экстремальных обстоятельствах, переворачивающих все ценности и насильно уравнивающих людей.

Но история, рассказанная авторами каждого фильма, не должна остаться простым казусом, интересным случаем из судебной практики. Ее надо превратить в аргумент – важнейшее звено авторских размышлений. Она важна как ответ на вопрос, способ освещения проблемы. Саму же проблему режиссеры неявно формулируют в начале фильма – каждый по-своему.

Первое, что появляется на экране в фильме Люмета, - это гигантский Дворец Правосудия. Огромный купол опирается на столь же мощные колонны. Камера не спеша осматривает монументальное сооружение – символ американского правосудия. Задерживается на гигантских опорах здания. В следующем эпизоде мы видим присяжных – крохотных на фоне огромного помещения. На сей раз именно этим людям отведена роль столпов правосудия, его опор и оснований. Несоответствие размеров должно подчеркнуть мучительную для человека масштабность задачи: каждый присяжный, отбросив в себе все «человеческое, слишком человеческое», призван нести бремя государственного – исполнять гражданский долг. Предстоит выяснить, под силу ли это американцам.

У Михалкова из-за ремонта помещения суд вынужден заседать в неподходящем месте – в здании школы, а присяжных отправляют совещаться в школьный спортзал. Закон и порядок должны утверждать свою власть в условиях развала, повсеместного «бардака». В этом и проблема: удастся ли в общем хаосе возникнуть космосу – упорядоченности, справедливости? В картине Люмета такой порядок предзадан, предшествует событию, а здесь он только должен возникнуть.

В обоих случаях перед присяжными стоит нелегкая задача. Напряжение, которое они испытывают, в американском фильме передано простым и экономным способом: люди, закрытые в небольшом помещении, мучаются от предгрозовой духоты. При этом тела «разгневанных мужчин» затянуты в строгую одежду, - плоть и дух, личное и общественное плохо уживаются друг с другом. Однако с приближением финала атмосфера разряжается: на улице начинается дождь и дышится легче.

В «Двенадцати» Михалкова героев трудно собрать за общим столом: они рассеиваются по помещению спортзала. Один бренчит на стоящем здесь пианино, другой пробует забросить в баскетбольную сетку мяч... Все порознь, у каждого свое развлечение. Когда их все же удается вызвать на откровенность, каждый, кто берет слово, не просто расхаживает по помещению от избытка энергии, но – *описывает круги* вокруг стола, словно свинчивая вместе, собирая из отдельных частей распавшийся общественный механизм.

В финале, когда окончательное решение принято, герои Люмета покидают здание суда, сбегая под дождь по высокой лестнице – спускаются с «юридического Олимпа» на землю, возвращаются к обычной жизни. Здесь, на ступенях, наконец-то знакомятся двое: тот, кто первым отказался подписать обвинительное решение, и тот, кто раньше других его поддержал. До этого имена действующих лиц не назывались, ведь они должны были персонифицировать закон, а не представлять себя лично. Теперь они возвращают себе право на имя, на личную жизнь, на собственные привязанности. Это вовсе не отменяет произошедшего: взаимное уважение и симпатия возникли у этих двоих именно там, где от человека требовалось больше обычного. Служение закону оказывается условием нормального течения жизни, - Люмет дает это понять, не прибегая к сильным средствам художественного воздействия, легко и элегантно. Разговор ведется автором на полутонах, и эта естественность интонации, пожалуй, самое привлекательное в картине на «общественно значимую» тему.

В «Двенадцати» финал организован более сложно. Михалков и прежде расставлял акценты очень решительно. Это было особенно заметно, когда в середине фильма герои, горячо отстаивая свои позиции, начинали говорить сбивчиво, уводили разговор в сторону, топили мысль в деталях. В подобных случаях всегда находился кто-то, кто просил их разъяснить сказанное, подчеркнуть главное соображение. Поэтому в общей разноголосице никогда не терялось то, что автор хотел бы выделить курсивом:

- Все в обойме, все. Но каждый в своей.
- Как это у вас получается... Если глупость сказал не еврей, это хорошо. А если еврей, - то это уже не глупость!
- Когда большие не думают о маленьких, маленьким приходится жить как смогут.

У Михалкова реплики героев заранее рассортированы: одни должны будить эмоции и могут быть сколь угодно причудливыми. Другие адресованы разуму зрителя, и в этом случае формулировки становятся запоминающимися, афористичными:

- Я на деньги мертвых помогаю живым.
- Когда речь идет о миллионах долларов, промежуток между решением убедить и решением убить ничтожен.

Работа завершения, подытоживания ведется автором на протяжении всего фильма: накапливающиеся соображения то и дело отливаются в слоганы. Путь от начала к концу – дорога от афоризма к афоризму. Идеологическая ткань картины соткана из этих прочных нитей:

- Да не будет никогда русский человек по закону жить: скучно ему. Закон мертв. В нем ничего личного нет. А русский человек без личного отношения пустоцвет, - ни украсть, ни покараулить.
- Да все у нас так, все: увидели, осудили, покурили, потрендели. И все... И все так...

Общество в России, по мысли Михалкова, еще только должно возникнуть. В том-то и вопрос, – возникнет или нет. Поэтому будущее интереснее прошлого, и перспективы важнее предысторий. А значит, и завершению событий уделяется особое внимание. Когда единодушное решение присяжными принято и тема кажется исчерпанной, – сюжет выходит на новый вираж. Выясняется, что председательствующий за этим столом немолодой человек (его роль играет сам Никита Михалков), в отличие от всех остальных, с самого начала был уверен, что «чечененок» никакого убийства не совершал. Но голосовал за его осуждение, - потому что знал: в тюрьме для него безопаснее, чем на воле. Те, кто подвел его под обвинение, на свободе постараются его уничтожить. И если уж добиваться справедливости, то надо брать ответственность за всю его судьбу, а не только за один эпизод его жизни. Всем прочим заседателям эта идея кажется совершенно безумной: нести такую ношу никто не готов. За испытанием следует новое испытание, и оно уже непосильно. Мужской союз оказывается временным, а триумф справедливости - мнимым.

Однако Михалков не делает горьких выводов. Его герой берется за спасение юноши лично: готов заменить ему отца, селит его у себя, расставляет ловушки для действительных преступников. Дело, требующее участия всех, опять взваливает на себя один.

В роли праведника выступает недавний офицер, немногословный бородач, чуть было не уронивший скупую мужскую слезу, произнося «русские офицеры бывшими...(не бывают)». Тождество офицер = отец = праведник лишний раз вывело зрителей за пределы текста, напомнив о

том, что режиссер Никита Михалков и неизменно рвущийся «пасти народы», проправительственно настроенный деятель культуры Никита Михалков – одно и то же лицо. Насколько возможно, многие старались этого не замечать, чтобы тень политика не ложилась на полотна художника. В данном случае это не удастся. У персонажа, называющего себя офицером, «балующегося акварельками», совершающего подвиг христианского милосердия, спасая Россию, - лицо Михалкова, и появился он в картине Михалкова. Граница размыта: не поймешь, где тут текст, а где жизнь. Это бьющая в глаза особенность фильма: он не может упокоиться в собственных берегах, все время выходит за свои пределы, стремясь осветить не только то, что внутри, но, главным образом, - то, что находится за его рамками. Авторская концепция тяготеет к беспредельности – к тому, чтобы дать ответы на все вопросы истории и современности. Иными словами, к тому, чтобы стать мифом.

Пестрый жизненный материал, который так щедро используется в фильме Михалкова, нуждается в смысловых скрепах, сквозных мотивах. В фильме их несколько, некоторые особенно важны.

Прежде всего, образ птицы. В зал, где происходит заседание присяжных, влетает воробей и беспокойно мечется по помещению. У этого образа двойная функция. С одной стороны, это аллегория неволи: в параллель к происходящему в зале нам то и дело показывают арестованного подростка. Замерзнув в своей камере, он то топчется в ней, то танцует, как-то по-птичьи вскидывая руки. За освобождением арестанта следует освобождение птицы (один из героев открывает окно спортзала), так что эта линия доведена в фильме до конца.

Но, разумеется, птица – это еще и сакральный символ, из самых значимых: образ Духа Святого, снисходящего к тем, кто взыскует истины. Его присутствие – знак исключительной важности всего, что происходит между присяжными. Птица «поощрительно» щебечет, когда герои движутся к согласию, она беспокойно носится под потолком, если их разговор приобретает опасный характер. Однажды она даже «вмешивается» в происходящее – причем в критический момент. Самый яростный из противников оправдания готов ударить оппонента ножом, и тут происходит странное: его как будто ударяют по лицу. Он хватается за лоб:

- Кровь?

- Птичка покакала, - отвечает чудом спасшийся Хирург, стирая с его лица птичий помет.

Надо сказать, символический смысл этого происшествия в фильме старательно подчеркивается: стремительная смена ракурсов, ослепительная вспышка света не дают усомниться, что произошло нечто необыкновенное. Такое столкновение сакрального и профанного, символического и низменно-предметного и само по себе шокирует: сцена кажется не столько «сильной», сколько кощунственной. Может быть, потому и понадобились столь «агрессивные» способы ее оформления – чтобы заглушить неверно взятую, фальшивую ноту.

После заседания присяжных один из них возвращается в зал забрать иконку, незаметно поставленную им на полке. Рядом с иконой сидит воробей. Сакральные символы выстраиваются в общий ряд, усиливая свое звучание. Одновременно актуализируется и смысл названия картины – напоминание о двенадцати апостолах. Затем мы видим, как герой открывает окно, и птица взлетает над московской улицей. Действие американского фильма возвращало героев на землю, здесь оно взмывает в небеса. Это напоминает не столько о Люмете и его «Двенадцати разгневанных мужчинах», сколько о традициях советского кино, где любили завершать именно так: в небо устремлялись стаи голубей, краснозвездные самолеты, взгляды советских людей.

Авторы постарались напоследок растолковать все, что могло быть неправильно понято, упростить более-менее сложное и спрямить замысловатое. В результате подогнали смысл картины под готовый ответ. Метод, который ими использован, хорошо знаком с советских времен. Известна история о том, как в начале 30-х режиссера Довженко отчитывали в органах за то, что в своем новом фильме он не показал товарища Сталина.

- Вы что, не знаете, как надо снимать кино?

- Как? – заинтересовался Довженко.

- Ну, как, как... Тут серпochек, тут молоточек, тут звездочка!

Михалков обращается к другим символам, но метод их использования остается прежним: понемногу везде и все сразу – «на финише». Что смущает в этом фильме, так это именно точность соблюдения советской «рецептуры» и направленность авторского взгляда – неизменно снизу вверх.

Происходит не обновление люметовской сюжетной схемы, а ее разрушение. Судя по всему, офицер из фильма Михалкова готов спасти обвиняемого в любом случае, каким бы ни было решение присяжных. Жизнь юноши зависит именно от него, все остальное несущественно. Но в таком случае происходящее между присяжными заведомо не имеет никакого практического смысла, и история о том, как они принимали решение, интереса не представляет. Финал картины обесценивает все, о чем она прежде рассказывала. При этом дискредитируется и евангельский смысл, вложенный в название фильма, ведь одиннадцать присяжных оказались недостойны своей апостольской миссии, а единственного достойного никак не назовешь «одним из двенадцати»: он просто «один», он сам по себе и действует на свой страх и риск. В этой картине один за всех, но ни в коей мере не все за одного. В результате фильм спорит сам с собой: то, что он прославляет в начале, он же отвергает в конце. Складывается ощущение, что невероятно перегруженный финал картины разрушает здание, которое должен увенчивать.

Однако при любой оценке этого фильма можно утверждать, что итоговая расстановка акцентов зависит в наибольшей степени от того, как автор распорядится своими главными инструментами – возможностями пространственно-временной организации финала. Когда интрига

исчерпана, создатели фильма вынуждены отказаться от детализации и нюансировки, - теперь они имеют дело со смысловым каркасом текста, его несущими конструкциями и - с символикой, конденсирующей его смыслы. На этом этапе решается, в какую систему координат будет вписано изображенное событие. Определяется если не характер, то, по крайней мере, код и вектор возможной интерпретации сюжета. Создается представление о той инстанции, которой принадлежит право осмыслить и оценить происшедшее (в картине Люмета это обычная жизнь, в фильме Михалкова – Высший Суд).

Для существенных обобщений недостаточно одного примера. И все же мы смогли убедиться, что власть первоисточника над текстом римейка далеко не безгранична. Переосмысление «чужого» материала может быть очень существенным, и здесь особая роль принадлежит финалу нового произведения. Он переструктурирует текст-предшественник и перерабатывает его смысл прежде всего за счет изменения конфигурации хронотопа. Поэтому возможности самовыражения и здесь достаточно велики, но, конечно, использовать их можно по-разному. Что мы и наблюдали.

Примечания

¹ Ямпольский М. Перевод и воспроизведение // Ямпольский М. Язык – тело – случай (Кинематограф и поиски смысла). М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 290.

² Фильм С. Люмета снят по пьесе Реджинальда Роуза, которая многократно экранизировалась и ставилась на театральной сцене.

³ Ямпольский М. Указ. соч. С. 292 - 293.

⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 206.

⁵ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 249.

⁶ Это не означает, что проблема межнациональной розни для авторов российской картины не важна, но для них это лишь одно из многих препятствий на пути к общему взаимопониманию.

⁷ Роли исполнены соответственно Юрием Стояновым и Сергеем Арцибашевым.

**Финалы монодрам Евгения Гришковца
(«Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»)**

Произведения «Как я съел собаку», «Одновременно» и «Дредноуты» имеют много общего. Прежде всего, их объединяет способ создания: эти пьесы Евгений Гришковец сначала показал публике (в период с 1998 по 2001 год), записаны же они были лишь в 2001-2002 годах. Событийно все три произведения во многом перекликаются. Так, например, в них можно проследить военно-морскую тематику: персонаж пьесы «Как я съел собаку» рассказывает о том, как он был матросом, в «Одновременно» говорится о желании быть матросом, а в «Дредноутах» речь идет о кораблях Первой мировой войны и их командах. Помимо этого, все три пьесы представляют собой опыт самоидентификации героя. В пьесе «Как я съел собаку» персонаж задается вопросом идентичности человека самому себе в разные периоды его жизни. «Одновременно» повествует об ощущении самости, дает некую панораму явлений жизни, где через каждое, на первый взгляд, малозначащее событие внутренней жизни просвечивает общее для всех (и для персонажа, и для автора, и для читателя/зрителя) ощущение бытийности. Так, у героя меняется представление о железнодорожниках, о грузинском гостеприимстве, о профессиональных статусах человека, вызывающих уважение окружающих. Герой «Дредноутов» описывает собственное «я» через «другого»: с одной стороны, речь идет о Ютландской битве 1916 года и кораблях, участвовавших в сражении, о героической смерти мужчин во время войны, с другой – все это лишь одна из граней человеческой жизни, сквозь которую снова проступает самость героя:

А между прочим, именно в книгах про корабли... и про мужчин есть такая информация, которую не найти нигде... ни в романах, ни... Нигде не найти! Такая информация, которую я хотел бы сообщить и про себя...¹.

Также эти произведения имеют единую жанровую природу: «Как я съел собаку» и «Одновременно» сам автор называет монодрамами, а «Дредноуты», хотя в авторском представлении и характеризуется как пьеса-монолог, но по сути ее также можно отнести к жанру монодрамы. «Я играю спектакли, в которых не может быть еще одного персонажа, вот и все»², – признается в одном из интервью Гришковец, таким образом подчеркивая существенный признак жанра монодрамы – одного исполнителя.

Каждое произведение композиционно замкнуто. Так, например, «Как я съел собаку» начинается с того, что акцентируется отсутствие, несуществование человека, о котором будет

идти речь:

Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил (170).

А в финале это несуществование расширяется, и уже не только нет «героя-матроса», но и ощущения дома, и отношений с бывшими сослуживцами, иными словами, нет точки возвращения к себе-ребенку или себе-матросу:

У меня в жизни этого уже не будет. Никогда! ... Никогда. Но раньше было как-то... я не знаю... а домой пришел, а дома нет! (199).

Так же и «Одновременно» начинается и заканчивается устройством мира («Ну вообще все так устроено...» (233)), а «Дредноуты» – рассказом о книгах.

Все три монодрамы объединяет герой-рассказчик, «молодой человек 30 – 40 лет», как определяется в афишах всех трех пьес, который размышляет о своих чувствах, ощущениях, о тождественности самому себе. При этом довольно сложно провести грань между героем произведений и их автором. Гришковец сам часто повторяет, что играет «такие истории, которые видел»³. Однако не менее часто автор подчеркивает условность происходящего на сцене, используя единый для всех трех спектаклей прием разграничения художественного и нехудожественного пространств: само появление героя в сценически организованном пространстве знаменует начало спектакля или пьесы, а выход героя за пределы этого пространства – окончание. В «Одновременно» пространство ограничено «рингом», актер входит в него и остается в нем до конца спектакля, в «Дредноутах» и «Как я съел собаку» Гришковец предупреждает, что он сейчас уйдет, и на сцену выйдет его персонаж, и прощается со зрителями до конца спектакля. Финал же каждого произведения знаменует не только уходом героя из сценического пространства, но и собиранием или забиранием тех предметов, с которыми персонаж производил те или иные манипуляции во время спектакля, будь то весь реквизит (летчицкий шлем с очками, микрофон, меч, анатомическая схема, разные морские атрибуты, канаты) в «Как я съел собаку» и «Одновременно» или только бутылка вина в «Дредноутах».

Существенно, что герой-рассказчик оказывается одновременно внутри рассказываемого события и вне него. В монодраме «Как я съел собаку» герой рассказывает о своем собственном преображении, о его превращении из ребенка в матроса, при этом здесь и сейчас он не ощущает себя ни ребенком, ни матросом, но является и тем, и другим, и еще кем-то, наделенным большим опытом. В «Одновременно» рассказчик пытается определить, в

чем заключается его самость, «тождественность самому себе»⁴, вычленив ее составные элементы. Причем, герой не ограничивает свое «Я» телесным выражением, то есть частями тела – руками, ногами, внутренностями и даже мозгом – и поведением, жестами, характером человека. Более того, он показывает, что физическая (или объективная) реальность ему абсолютно неподвластна, так как у него нет возможности ее контролировать:

Или вот сидишь за столом, что-нибудь выпил или съел, и в животе как заурчит, и кто-нибудь на тебя так посмотрит, дескать, ну как так можно... Но ведь это же не я урчу, я же не хочу этого, это вот это (207).

«Я» с точки зрения героя – это и не представление о себе, о своих желаниях, об окружающем мире:

Кто это? Что он делает? Он – это, в смысле, я. Просто Он не такой, как в зеркале, не такой, какого знаю, к какому привык ... а такой, ужасный... Боже, какая ужасная прическа, одежда дурацкая, а жесты ... какие-то мелкие, пошлые... (208),

Оно тоже не всегда поддается контролю (например, персонаж говорит о том, что «прячет» от себя свои реальные желания, заменяя жажду любви и уважения на желание поехать в Грузию или стать матросом). Есть и еще одна важная составляющая «Я». Герой называет это «почувствовать ситуацию», «Почувствовать то, что ЕСТЬ» (218), мгновенно что-то понять, и не просто мгновенно, а одновременно. Это ощущение близко к состоянию катарсиса, поскольку является пиковым, то есть состоянием высшего эмоционального или эстетического напряжения. Оно протекает очень быстро, практически одномоментно, и позволяет почувствовать свою целостность (цельность), воссоединиться с мировым универсумом, объединить в себе объективное и субъективное, почувствовать свою самость. Рассказчик пытается проанализировать событие «откровения», и таким образом отстраняется от него. В «Дредноутах» подобное разделение наиболее заметно. Во-первых, герой сразу оговаривает, что он рассказывает о фактах, которые вычитал из книжек. Во-вторых, снимает значимость рассказываемого, словесно и жестово характеризуя его как нечто пошрое, банальное, графоманское:

Я отлично понимаю, что это очень избитый и пошлый образ. Мол, какие бы ни были большие корабли, но с точки зрения... (*указывает рукой неопределенно вверх*) (240).

Но при этом говорить он продолжает прежде всего о себе, как и в предыдущих случаях:

Но что мне делать, если эта битва была. Она случилась, и... я тоже из нее не вернулся, меня не дождалась... Правда, только потому, что я в ней не участвовал (274).

Фактически, в каждом произведении мы можем наблюдать два финала: первый завершает рассказываемое событие, а второй – формально завершая текст, продолжает процесс коммуникации, рефлексии героя и адресата. В каждой монодраме это два заключительных эпизода, разделенных небольшой паузой. В первом финале мы, действительно, наблюдаем сюжетно завершенный событийный ряд. Герой-ребенок в монодраме «Как я съел собаку» проходит инициацию и преобразуется в героя-матроса, персонаж монодрамы «Одновременно» исполняет свою детскую мечту - спеть «как я, как Элвис» (232), в «Дредноутах» заканчивается Ютландская битва, и героически павшие во время войны матросы тихо курят в «райском» месте, а на сцене в тазике горят бумажные кораблики.

Финалы же события рассказывания организуют диалог героя со зрителем, дают возможность для продолжения рефлексии, возможность вариативного осмысления действительности. Событие не может быть завершено коммуникативно, потому что оно выходит на восприятие зрителем. В монодраме «Как я съел собаку» герой оставляет за адресатом право «понять, разобраться» (199) в происходящем, интерпретировать: «Я бы не стал так однозначно. Я же не настаиваю. Это уж – как хотите...» (200). В монодраме «Одновременно» персонаж говорит о невозможности адекватно словесно выразить ощущение бытийности:

Ну, вот так вот. Чтоб вы меня вот так увидели, и сразу бы все поняли, и сразу почувствовали, и при этом еще получилось бы какое-то впечатление, и еще бы понравилось или не понравилось, и еще... все то, что я рассказал, и даже еще больше...как-то бы передалось, как-то бы прозвучало... за одну секунду. ... А хотелось бы, чтобы все сразу и одновременно (233).

В финале «Дредноутов» подчеркивается несущественность, вариативность рассказываемого события:

Кстати, дирижаблями женщины, видимо, тоже не очень-то интересуются. А вообще-то это мысль, нужно будет почитать о воздухоплавании (276).

Финалы всех трех драм дискурсивно открыты. Прежде всего, сам вопрос самоидентификации, поднимаемый во всех трех монодрамах, не может иметь окончательного

решения. Опыт физического и духовного изменения не согласуется с идеей наличия идентичности с самим собой, самости. Ощущение бытийности, хотя и одновременно, как говорит герой монодрамы «Одновременно», но так же процессуально, как самое бытие. Смысловая завершенность может возникнуть только в случае, если персонаж мертв или отделен от автора. Однако во всех монодрамах герой не только живой, но и – самое главное – рефлексирующий. И зрители или читатели тоже вовлечены в процесс рефлексии: если в монодраме «Как я съел собаку» герой только апеллирует к опыту реципиента, то в дискурсе монодрамы «Одновременно» в качестве следствия коммуникативного события уже предполагается появление ощущения бытийности или «одновременности» в сознании адресата. Пьеса «Дредноуты» позиционируется как спектакль для женщин и предполагает переосмысление образа мужчины в свете рассказанных событий. Именно за счет рефлексии окончательность какой-либо самоидентификации снимается. Более того, нет и единого для всех участников коммуникации способа самоидентификации. А следовательно, снимается и смысловая окончательность финала каждой монодрамы.

Можно сказать, что во всех трех пьесах Гришковца референтное хромотопическое событие, о котором рассказывается в произведении, отделяется от коммуникативного события рассказывания. Финал монодрамы, таким образом, возникает на стыке противоположных интенций: завершенности текста в сюжетном плане и открытости финала в коммуникативном аспекте.

Примечания

¹ *Гришковец Е.* Зима. Все пьесы. М.: Эксмо, 2007. С. 240. В дальнейшем монодрамы Гришковца цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

² *Болотян И.* Гришковец: автор, феномен, синдром // Литературная Россия on-line [Электронный ресурс] / Литературная Россия. М., 2007. – [Режим доступа: <http://www.litrossia.ru>]

³ Там же.

⁴ *Рикёр П.* Повествовательная идентичность // Философия в России [Электронный ресурс] / Портал philosophy.ru. Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/>