

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Кузбасский гуманитарно-педагогический институт
ФГБУ ВО «Кемеровский государственный университет»
Факультет филологии
Кафедра русского языка и литературы

О. Н. Владимиров, З. Г. Кривоусова

**Избранные статьи
о русской литературе XX–XXI веков**

Новокузнецк – Красноярск

2023

Издание осуществляется при благотворительной поддержке выпускников факультета русского языка и литературы Новокузнецкого государственного педагогического института (позднее – Кузбасской государственной педагогической академии, Кузбасского гуманитарно-педагогического института КемГУ)

Рецензенты:

К. В. Анисимов, д-р филол. наук, доцент, зав. кафедрой журналистики и литературоведения Института филологии и языковой коммуникации ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет» (Красноярск);

О. А. Ковалев, канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Института гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет» (Барнаул)

В 57 Владимиров О. Н., Кривоусова З. Г. Избранные статьи о русской литературе XX–XXI веков ; М-во образования и науки РФ, Кузбасский гуманитарно-педагогический ин-т Кемеров. гос. ун-та. – Новокузнецк : КГПИ КемГУ ; Красноярск : Sitall, 2023. – 290 с.

ISBN 978-5-98708-162-4

В сборнике, обращённом к отечественной словесности последнего столетия, рассматриваются вопросы эволюции писателей, проблемы жанра, цикла, субъектной и мотивной организации художественных произведений, скрытые сюжеты литературного процесса.

Представленные в книге интерпретации отдельных эпических, лирических, драматических произведений сочетают имманентное прочтение с контекстуальным. Кроме контекста творчества писателей, это их диалог с другими авторами как внутри столетия, так и за его пределами.

Статьи сборника могут быть полезными в школе и вузе при изучении ряда основных и специальных литературоведческих дисциплин. К этим материалам уместно обращаться и как к проблемной информации, требующей соразмышления, дальнейшего изучения, уточнения отдельных положений и концепции творчества того или иного писателя. Издание адресовано и всем интересующимся русской литературой.

© Владимиров О. Н., 2023

© Кривоусова З. Г., 2023

© Кузбасский гуманитарно-педагогический институт федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Кемеровский государственный университет», 2023

© Оформление. Полиграфическая компания «Sitall», 2023

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

В этом сборнике четыре раздела. В первом и третьем помещены статьи, соответственно, о русской литературе XX века и литературе рубежа XX–XXI веков. Второй посвящён литературам сопредельных стран, составляющим вместе с русской единую многонациональную литературу. В четвёртом собраны статьи обзорного характера.

Единство книги обеспечено не только периодом – последним столетием, но и исследовательскими предпочтениями её авторов. Кроме внимания к незаслуженно обойдённым критикой, забытым или нуждающимся в переосмыслении произведениям и писателям, это и проблемы их творческой эволюции, поэтика малых повествовательных форм и лирического произведения; скрытые сюжеты отечественного литературного процесса. Здесь также представлены работы, учитывающие другие аспекты филологического анализа.

Занимающие основную часть сборника интерпретации отдельных произведений сочетают имманентное их прочтение с контекстуальным. Кроме контекста творчества писателей, это их диалог с другими авторами как внутри столетия, так и за его пределами, как с русскими, так и зарубежными.

Часть статей, составивших книгу, приводится без изменений, в других есть исправления и дополнения. Выходные данных первых публикаций этих статей указаны в библиографии в конце сборника.

Не все приводимые здесь работы включались в отдельные издания авторов сборника. Открывающие его статьи не вошли в монографию «Бунин-поэт. Логика творчества»: первая в большей степени обращена к прозе писателя, чем к его стихам; вторая – к одному из несобранных циклов, в монографии же рассматривается жанровое движение бунинской стихотворной лирики. Статьи о книге А. Шарова «Волшебники приходят к людям» и о «Русской азбуке» М. Ханковой были опубликованы позже учебно-методических пособий З. Г. Кривоусовой по детской литературе.

Предлагаемые работы могут явиться подспорьем для изучения русской литературы XX века в вузе и в школе, тем более что некоторые из них и писались с такой установкой. К этим материалам уместно обращаться и как к проблемной информации, требующей соразмышления, дальнейшего изучения, уточнения отдельных положений и концепции творчества того или иного писателя. Сборник адресован и всем интересующимся отечественной словесностью.

О русской литературе XX века

Метафизика «страшного» в творчестве Бунина

Тема двуединства *«божественного блаженства и ужаса»* [1, 5, с. 105], пугающей загадочности жизни и одновременного радостного её притяжения – сквозная в бунинском творчестве. «Интегральный образ жизни» у Бунина, как подчёркивает О.В. Сливичкая, создаётся «постоянным соседством прелестного и ужасного» [2, с. 104]. Синхронизация того и другого сопровождается неустанным онтологическим вопрошанием писателя, чаще всего ночным, его *«думаньем»* (т. 5, с. 298), иногда переосмысливаемым как *«умствования»* (т. 5, с. 308).

В позднем творчестве Бунина особо заметно это непреодолимое стремление постичь непостижимое, то есть тайны жизни, смерти, любви, искусства. Осознание того, что *«всю жизнь суждено мне дивиться чуть не каждую минуту, ничего не понимать и смирать себя: значит, так надо»* (т. 5, с. 330), не останавливает писателя в его желании заглянуть в *«бездны»* прапамяти, любви, безумия, творчества, сна – того, что чаще всего им обозначено или определено как *«странное»* и/или *«страшное»*.

Широкий спектр разнообразных вариантов художественного освоения *«страшного»*, вызванного обострившимся интересом к иррациональному, объясняет высокую частотность слова «страх», его синонимов (*«ужас»*, *«жуткое»*, *«зловещее»*, *«грозное»*, *«дьявольское»*, *«враждебное»* и др.) и их дериватов и позволяет поставить вопрос о поэтике страха в творчестве 1920-х годов.

Напряжение между *«светом»*, *«счастьем в жизни потонуть»* (т. 1, с. 118) и контрастирующими с ними *«бездной»*, *«мглою»*, *«темным бредом»* заметно уже в творчестве Бунина 1900-х годов, особенно в его лирике (*«Враждебных полон тайн на взгорье спящий лес»*, т. 1, с. 118; *«Ночь и день»*, т. 1, с. 140). Стихотворениям *«Затрепетали звезды в небе...»* (т. 1, с. 118–119), *«Нет солнца, но светлы пруды...»* (т. 1, с. 119) противостоят *«На распутье»* (т. 1, с. 124–125), *«Сапсан»* (т. 1, с. 207–209). Разум, познание при этом могут соотноситься как со светом, днём (*«Джордано Бруно»*, т. 1, с. 269–271, *«Каин»*, т. 1, с. 285), так и с тьмой, ночью (*«Ночь и день»*). В стихах *«Мистику»* у ребенка, утраченного ночным сумраком и тенями, *«страх исчез»* при взгляде на небо: *«...небо ясно, / Луна чиста, светла <...> Как часто, как напрасно / Детей пугает мгла!»*. Закljučая рассказ о себе ребёнке, лирическое «я» утверждает: *«Теперь давно мистического храма / Мне жалок темный бред: / Когда идешь над бездной – надо прямо / Смотреть в лазурь и свет»* (т. 1, с. 223). Однако заклясть хтониче-

ские, запредельные пропасти не получается. «*Но бездны страх – он не исчез*», – возражает самому себе лирическое «я» в стихах «Пока я шел, я был так мал!» (т. 1, с. 157–158). В бунинской лирике актуализируется другой императив: «*Гляди смелее в сумрак звездный – / Предвечный свет таится в нем!*» («Из тесной пропасти ущелья...», т. 1, с. 158).

«Бездна» завораживает, притягивает, вызывает непрестанный интерес. Авторитет разума при этом все более расшатывается. Бунинские герои, как в стихах, так и в прозе, – в той или иной степени безумцы: странники, влюблённые, поэты, дети, старики, маргиналы. Писатель исключает их из социума, чтобы вплотную подойти к «безднам». Адекватный ответ на экзистенциальную эмоцию бунинского героя даёт не разум, а инстинкт, интуиция, Бог. «*Младенчески-безгрешно / И радостно откликнулась душа*» лирического «я» на «ужас милый» девочки, испугавшейся собаки («Гам иволга, как флейта, распевала...», т. 1, с. 281–282). Детский, телесный инстинкт предвдвывает рациональное мышление – девочка испытывает «дикий испуг», одновременно разум взрослого наблюдателя удостоверяет себя в акте самопреодоления: «ужас» – «милый», потому что «душа» узнала, вспомнила свои истоки (ср. с рассуждением в рассказе «Ночь»: «*Есть боящиеся змей, пауков «безумно», то есть вопреки уму, а ведь это и есть чувство какого-то прежнего существования, темная память о том, например, что когда-то древнему пращурю боящегося постоянно грозила смерть от кобры, скорпиона, тарантула*», т. 5, с. 301). В стихотворении «Ночь» (1952) поэт пишет: «*Никого в подлунной нет, / Только я да бог. / Знает только он мою / Мертвую печаль, / Ту, что я от всех таю...*» (т. 8, с. 25).

Но чаще у Бунина акцентируется экзистенциальное одиночество. Богооставленность, изначальная беззащитность человека в стихах 1917 г. «Мы сели у печки в прихожей...» подчёркнуты выбором субъекта речи – местоимением «мы»: «*Мы сели у печки в прихожей, / Одни при угасшем огне, / В старинном заброшенном доме, / В степной и глухой стороне <...> Ночь – долгая, хмурая, волчья, / Кругом все снега и снега, / А в доме лишь мы да иконы, / Да жуткая близость врага*» (т. 1, с. 448). Если в раннем стихотворении «Пока я шёл, я был так мал!» предполагаемой причиной исчезновения «страха» «бездны» было одиночество героя («*Но бездны страх – он не исчез <...> Не потому ль, что одиноко / Я заглянул в лицо небес?*»), то теперь остаётся непреодолённым переживание «жуткой близости врага» рядом с иконами. «*Волчья*» ночь здесь – автореминисценция из стихотворений «В степи» (1889): «*...И по ночам <...> свечками мерцают, / Таинственно блуждая, волчьи очи...*» (т. 1, с. 71), – и «Сказка о Козе» (1915), где «волчье» синонимично «божьему»: «*Затвердели, как камень, тропинки, за лето набитые. / Ты одна, ты одна, страшной сказки осенней Коза! / Расцветают, горят на железном морозе несъятые / Волчьи, божьи*

глаза» (т. 1, с. 380). «Божьему зверю, господню волку» (т. 8, с. 18) посвящён рассказ «Баллада» (1938). «Боже, какое, прежде всего, одиночество, какое несказанное одиночество!» (т. 5, с. 127) – этому восклицанию в «Несрочной весне» отвечает наблюдение из «Жизни Арсеньева»: «В загадочности и безучастности всего окружающего было что-то даже страшное» (т. 6, с. 150).

Влечение к потустороннему, страх перед ним преобладает и поглощает страх перед социальными катаклизмами. В стихотворении «Семнадцатый год» лирическое «я» слушает «*неясный, / На дождь похожий, лепет в вышине, / Такой дремотно-сладкий и бесстрастный / К тому, что там и что так страшно мне*» («там» – пожар: «*Опять у нас, – недаром / вчера был сход!*») (т. 1, с. 439). Бунинские герои всё чаще и острее ощущают «неопределённый, безотчётный страх – тоску (нем. Angst), метафизический страх, в нём человек соприкасается с переживанием собственной конечности» [3, с. 629]. Метафизический страх у Бунина часто называется тоской – например, в сонете «Собака»: «*...Мы сами / Томим себя – тоской иных полей, / Иных пустынь... за пермскими горами. <...> Я человек: как бог, я обречен / Познать тоску всех стран и всех времен*» (т. 1, с. 319). В уже цитированном стихотворении «Ночь» бунинский герой наедине с ночным холодом, вечностью, непостижимостью говорит о «*мертвой печали*». Вспомним, что смысловая близость слов «страх» и «тоска» осложняет перевод на русский язык книги «Понятие страха» (возможен и «Концепт тоски») С. Кьеркегора, открывшего и философски обосновавшего страх перед существованием вообще. К этому аспекту страха, его источникам, формам проявления Бунин обращается в ряде малоисследованных произведений.

Необычайно смыслоёмким является слово «страх» в рассказе «В ночном море». О.В. Сливцкая, предложившая убедительное его прочтение [4], не обратила внимания на форсированное повторение этого слова, расширяющее семантическое поле рассказа. В первый раз «страх» употреблен здесь в значении «обычный “эмпирический” страх – боязнь (Furcht), вызываемый конкретным предметом или обстоятельством» [3, с. 629], – когда собеседники говорят об отсутствии у них страха смерти, когда оба констатируют свое старческое «*идиотическое (идиотское) бесчувствие*» (т. 5, с. 102, 103).

О страхе более сложной природы идёт речь, когда один говорит об «*ужасе*», причинённом сопернику, а второй, соглашаясь с ним, – об «*ужасе*», «*кошмаре, который переживает мужчина, любовник, муж, у которого отняли, отбили жену*», – «*это вообще несказанно ужасно*» (т. 5, с. 103).

Другое значение синонимично употребляющейся здесь же «*странности*», то есть странности встречи двух бывших соперников. Оба понимают,

что их «*странная*» встреча предопределена, как в свое время была предопределена встреча с любимой женщиной: «*Мы ведь с вами ужасно тесно связаны*» (т. 5, с. 103).

С этими значениями «страха» связана следующая его коннотация. В рассказе «*пассажира под пледом*» о его любви страх метафизичен. В метемпсихозе, «*во всей этой поэзии*», как отстранённо-рационалистически оценивает его герой, – «*огромная и страшная правда*» «*священнейшей в мире встречи*» (т. 5, с. 104), это осознание глубоко внутреннего ощущения.

На эту «*страшную правду*» накладывается еще более страшная («*Ужас, ужас*», «*сплошной ужас*», т. 5, с. 104, 105) – понимание обоими равнодушия и отсутствия страха: по сравнению с «*этой священнейшей в мире встречей*» остальная жизнь бессмысленна и иллюзорна. «*Ровно ничего не чувствую*», – говорит «*пассажир под пледом*». Кроме того, он уверен, что и его собеседник знает о его бесчувствии, что, в свою очередь, «*тоже очень страшно*» (т. 5, с. 104). Эта уверенность «*пассажира под пледом*» в знании «*господина с прямыми плечами*» проистекает из прочувствованного знания о когда-то бывшем, которое уже переживали все три участника любовной истории.

В парадоксальной фразе «*А нам все-таки не страшно. Сплошной ужас: совсем не страшно*» (т. 5, с. 105) констатируется головной страх, страх рассудка перед отсутствием страха естественного, интуитивного. В этих словах «*пассажира под пледом*», как и в рассуждениях англичанина из «Братьев» («*нам страшно только то, что мы* (т. е. европейцы. – О.В.) *разучились чувствовать страх!*», т. 6, с. 276) страх понимается как показатель жизнеспособности. Жизнь перегорела в любви, в ревности, в воспоминаниях. Жизнь, равная любви, сопряжена со страхом органическим, иррациональным.

«*Пассажир под пледом*» постоянно подчёркивает, что он удивляется своему бесчувствию, отсутствию страха перед смертью, имитации грусти («*постарался загрустить*» оттого, что умерла бывшая жена; ср.: у Темир-Аксак-Хана, героя одноимённого рассказа, после всех земных оболщений нет «*больше даже желания желать*» (т. 5, с. 37, 35); перед смертью Бунин пишет: «*Я только тупо, умом стараюсь изумиться, устрашиться!*» – цит. по: [5, с. 346]). Тема равнодушия и относительности человеческих привязанностей и переживаний позволяет рассматривать этот рассказ как парафраз пушкинского стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», которое цитирует пассажир под пледом. Но здесь причина равнодушия побеждённого любовника и мужа – не только утрата любви и связанных с ними (любовью и её утратой) переживаний, но и, возможно, понимание того, что «*священнейшая в мире встреча*» – не первая и не последняя. Понимание это вызвано развитым у бунинских героев ощущением *déjà*

ви. Гаутама в рассказываемой «*пассажиром под пледом*» легенде вспоминает Ясодхару, встречаемую не раз в предыдущих воплощениях; герой вслед за Гаутамой произносит слова «*Вспомнила ее душа моя!*» (т. 5, с. 104), эти же слова приводятся в «*Готами*» (т. 5, с. 24), а в стихотворении «*Встреча*» лирическое «я» обращается к той, в ком узнал свою «*нетуленную любовь*», умиравшую «*на земле уже стократ*» (т. 8, с. 19).

Мотив «*самой страшной в мире связи*» значим в поэтике «*Иды*» (т. 5, с. 253); «*страшным*» назван «*солнечный удар*» в одноимённом рассказе (т. 5, с. 243), «*...истинно страшна и гибельна связь, близость с такими* (как Сосновская. – О.В.) *женщинами*» (т. 5, с. 289), – утверждается в «*Деле корнета Елагина*»; «*соединены*» «*жуткой близостью*» Арсеньев и Лика в «*Жизни Арсеньева*» (т. 6, с. 211) и др.

Если отвлечься от биографического прочтения рассказа (на автобиографическую основу рассказа указывает О.В. Сливицкая: см.: [6, с. 207]; см. также у Т.М. Двинятиной: «*Это о них (о молодых Бунине, А.Н. Бибикове и В.В. Пашенко. – О.В.)*, об их психологическом и космическом противостоянии-соединении Бунин в 1923 году напишет рассказ “*В ночном море*”» [7, с. 241–242]), то можно увидеть в собеседниках не просто бывших соперников, а две персонификации сознания автора, ведущего с собой нескончаемый диалог. Это подтверждает совпадение последних слов героев – «*Покойной ночи*». В эссе «*Ночь*» повествователь прямо говорит о «*великом раздвоении*» «*райски чувственных в своем мироощущении людей, но рая уже лишенных*»: о «*муже ухода из Цети, разлуке с нею, сознании тицеты ее – и сугубого, страшногo очарования ею*» (т. 5, с. 306). Не случайно безымянные герои рассказа «*В ночном море*» пребывают в пограничной, предсмертной ситуации. Причём у господина с прямыми плечами, врача-рационалиста, она обострена знанием о скоротечной смертельной болезни. Пассажир же под пледом – писатель, чьи «*поэтические*» прозрения убедительнее трезвых доводов оппонента и чей голос сливается с авторским, неустанно возвращающимся к теме невыразимого; ср. сомнения пассажира под пледом в «*точности*» своих рассуждений: «*говорил <...> совсем не то и не так*», «*разговор идет насмарку*», – с началом, например, «*Дела корнета Елагина*: «*С одной стороны, оно (это дело. – О.В.) очень просто, а с другой – очень сложно...*» (т. 5, с. 260). Именно этому персонажу Бунин доверяет автореминисценцию, он говорит об умершей возлюбленной в конце разговора: «*И где она теперь? Вот там, в этом прелестном небе?*» (т. 5, с. 106), – отсылая читателя к заключительной фразе «*Лёгкого дыхания*»: «*Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре*» (т. 4, с. 360).

Итак, главные бунинские темы – любви, памяти и смерти – представлены здесь не под знаком «*повышенной жизненности*», как, например, в

«Ночи», «Жизни Арсеньева», и не просто «под знаком умирания», как отмечает О.В. Сливцкая [4, с. 8], а под знаком рассудочного страха от отсутствия страха органичного как важнейшего показателя витальности (страшно, что не страшат ни тайна любви, ни муки ревности, ни память, ни приближающаяся смерть).

Иное решение бунинская тема одиночества перед «бездной» и торжества «внутреннего» знания над «внешним» получает в «Страшном рассказе». Героиня его, «старая французженка», «жившая в доме совсем одна» (т. 5, с. 338), замороженная ощущением приближающейся гибели, прибегает к разным уловкам как способам адаптации законной стихии и преодоления страха, чтобы не остаться наедине с неопредмеченным роком («...твердо зная свою обреченность...», т. 5, с. 338): всю ночь бодрствует, зажигает везде свет, «с отчаянным весельем» играет на рояле, смеётся, читает, маниакально фиксирует своё психологическое состояние («Ужас мой доходит до экстаза»), пытается протестовать («Но почему же должна быть этой жертвой я? Я буду защищаться, живой я не сдамся!», т. 5, с. 339).

Страх биологический, связанный с инстинктом самосохранения и множенный на страх экзистенциальный, страх перед пустотой, деформирует индивидуальное сознание героини. Этот страх может быть обозначен как страх-антиципация. Он материализует хаос, заставляет заоконную стихию оформиться в то, что предвидела французженка: именно в двоих убийц, один из которых – именно с кривыми ногами. Кроме того, «непостижимо», «зачем они зарезали ее, не унеся и не тронув «ни единой вещички»; «их не нашли, не поймали» (т. 5, с. 339). Из этого следует вывод повествователя: «Все-таки самое страшное на земле – человек, его душа» (т. 5, с. 340). Речь здесь – не только об убийцах, но и о французженке, о её страхе как о не контролируемой сознанием внутренней реакции на внешний источник. В рассказе «Ужас» – то же ощущение заоконного ночного ужаса, но он оказывается мнимым, так как его причина – лошадь, стучавшая головой в раму.

Предположение о материализации страха героини снимается концовкой «Страшного рассказа»: «И особенно та (душа страшна. – О.В.), что, совершив свое страшное дело, утолив свою дьявольскую похоть, остается навсегда неведомой, непоиманной, неразгаданной» (т. 5, с. 340). Близкими этим являются фабула и рассуждения повествователя в рассказе «Обреченный дом»: «Кто убил (часовщика. – О.В.) – никто не знает <...> Зачем и почему – тоже неизвестно: из вещей у часовщика ничего не взято, а денег у него, говорят, не было...» (т. 5, с. 402).

Бунин по-прежнему настаивает: источник «страшного» – в «довременном» хаосе, воплощённом и в человеке. В этих рассказах страх связан со

злом. Но страшное – вне этической иерархии, оно слепо; добро и зло творятся им с равным безразличием, в нём сосредоточены как силы зла, так и благодати. О животворящей силе «бездны» – рассказы «Несрочная весна», «В некотором царстве». Писатель пытается заглянуть в «бездну» окружающего и человеческой души. Аристотелевско-декартовский разум в поздней бунинской прозе поколеблен паскалевско-ницшеански-шестовским вниманием к иррациональному.

О приоритете «внутреннего» знания над разумом прямо сказано в миниатюре «В некотором царстве»: *«И в глубине души он (Ивлев. – О.В.) твердо знает (это выражение повторяется в «Скарабеех», «Страшном рассказе». – О.В.), что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы и будто так и не узнает она, каким мучительным и счастливым воспоминанием, – их общим воспоминанием, – одержим он весь день»* (т. 5, с. 110). Здесь, как и в других произведениях, воображение, сон преодолевают, поглощают явь и отменяют разум, сблизжают любовь и смерть. Предчувствие «страшного приближения» смерти тётки сопряжено с метемпсихическим ощущением: *«радостный ужас» «встречи», «жуткая мысль»* – воспоминание, *«как снимала она на ларе ботик, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол»* (т. 5, с. 110); ср.: в «Сыне» госпожа Маро вспоминает *«то странное, что было там с нею, тот сладкий страх и то блаженное безволие как бы последних минут...»* (т. 4, с. 336).

Повышенный интерес к иррациональному, страшному, понимание психологии как онтологии обуславливают ряд особенностей в поэтике поздних бунинских произведений.

Одинокое, брошенное бунинские герои обнаруживают свое подлинное существование в пограничных ситуациях. Их переживания парадоксальны (безумный художник в одноимённом рассказе видит *«жуткую литургическую красоту небес», «грозного и радостного»* бога-отца (т. 5, с. 49); лирическому герою в «Именинах» *«празднично <...> вместе с тем и несказанно тяжко»*, т. 5, с. 141; а в «Полуночной зарнице» он, вспоминая увиденную днем *«страшную и прекрасную»* девочку-горбунью, представляет её *«совсем вне нашего мира <...> во власти этого Потаенного, Полуночного, чья дивная и грозная Звезда горит перед зарею над лесом»*, т. 5, с. 76–77 и др.). Восприятия героев Бунина и размышления его лирического «я» соотносимы с определением страха Кьеркегором: «Страх – это симпатическая антипатия и антипатическая симпатия», «страх – это желание того, чего страшатся <...> это чуждая сила, которая захватывает индивида, и всё же он не может освободиться от неё, – да и не хочет, ибо

человек страшится, но страшится того, что желает» [8, с. 144, 367]. Интересно, что Кьеркегор иллюстрирует это определение вполне бунинскими оксюморонами: «Это полностью подтверждается в речи, обычно говорят: сладкий страх, сладкое устрашение» [8, с. 144].

Часто акцентируется связь странного и страшного. «Ужасное это дело – дело странное, загадочное, неразрешимое» (т. 5, с. 260) – начало «Дела корнета Елагина», «*Всё это было так странно и страшно*» (т. 5, с. 392, «Пингвины»), «... что за странная и страшная вещь наше существование – каждую секунду висит на волоске!» (т. 5, с. 327) – восклицает повествователь в «Водах многих», «мордовский сарафан» в одноимённом рассказе воспринят героем как «что-то странное и страшное» (т. 5, с. 257); «стра-нен» и «страшен» взгляд горбуны в «Полуночной зарнице» (т. 5, с. 74) и др. «Странное» – от тщетных попыток сознания понять и оценить загадочную реальность. «Страшное» – от интуитивных прозрений, отменяющих усилия разума (устойчивы выражения «твердо знает», «совершенно уверен»), «страшное» – это и констатация принципиальной неразрешимости бытийных тайн и их невыразимости в слове.

Экстремальная ситуация нередко вызвана стёртостью границ между бодрствованием и сном, перетеканием сна в явь и наоборот («В некотором царстве», «Музыка», «Именины», «Скарабей», «Пингвины»), герои «одержимы», «очарованы», подвержены «некоему наваждению» (т. 5, с. 127). Митя, «*впавший в летаргическое оцепенение*», погружающийся «точно в наркоз», одновременно присутствует в своей комнате и в «чужом, другом доме» во время привидевшейся ему измены Кати (т. 5, с. 235). «Чувством молодости странной» кончается «сон туманный» героя в стихотворении «Дочь» (т. 8, с. 21). Сопряжение сна, смерти, любви сопровождается и подчеркнуто здесь эпитетами «страшен» и «странной», вынесенными в сильные позиции конца стихов.

Взаимопроникновению и сдвигам разных реальностей в «Музыке», «Ночи», «Пингвинах», «Митиной любви» и др. отвечают предположительные и вопросительные конструкции и интонации («...какой-то как будто другой мир, какое-то другое предвечернее время в каком-то как будто чужом, другом доме, в котором было ужасное предчувствие чего-то», т. 5, с. 235). Коммуникативная структура в «Деле корнета Елагина» – вопросы и ответы в форме вопросов (см., например, т. 5, с. 288–290).

Ночным действием подчеркивается безотносительность к социально-историческому времени и пространству, вневременность происходящего; этому же служат названия («Зимний сон», «В ночном море», «В некотором царстве», «Несрочная весна», «Ночь»). Философичностью и установкой на обобщённость в поздней новеллистике объяснимы отсутствие или услов-

ность у героя имени (Ивлев в рассказах «Зимний сон» и «В некотором царстве»; обозначения *«пассажир под пледом»* и *«господин с прямыми плечами»* в рассказе «В ночном море» являются говорящими, характеризуют глубокое внутреннее знание первого и рационализм второго). Прямо об этом сказано в «Слепом»: *«Десница божия, коснувшаяся его, как бы лишила его имени, времени, пространства. Он теперь просто человек, которому все братья...»* (т. 5, с. 148). Устами разных героев Бунин подчёркивает: *«Поистине только одна, единая есть душа в мире»* (т. 5, с. 91, «Неизвестный друг»). В лирике писателя мотив *«единой души»* – сквозной.

У прозы этих лет экспериментальный характер, её отличает высокая степень условности, элементы детектива («Дело корнета Елагина», «Страшный рассказ», «Обреченный дом»). В этой связи уместно процитировать одну из «Заметок на полях «Имени розы» Умберто Эко, где он пишет: «Поскольку целью моей было представить в приятном свете единственное, что нас по-настоящему страшит, – а именно метафизический ужас, – я не мог не остановиться, из всех типов сюжета, на самом метафизическом и философском. То есть на детективном» [9, с. 627].

Чаще, чем прежде, лирический герой, помнящий утраченные связи с инобытием, прислушивается к звукам природы, особенно к птицам, чувствуя в них посредников между собой и потусторонним. Птицы осуществляют мистическую, невербальную связь (филины, орущие *«хриплыми, блаженно-мучительными голосами»*, *«и в голосах этих есть что-то недозданное, довременное»*, т. 5, с. 122; *«И металлически страшно, в дикой пещали / Гуси из мрака кричали»*, т. 8, с. 17 и др.).

По-прежнему важно повествователю *«чувствовать земную плоть, потому что без нее, без этой плоти, мне слишком жутко в этом мире»* (т. 5, с. 76). Взаимоотношения между бунинскими феноменологией и метафизикой, между «здесь, теперь» и «там, тогда» достигают особого напряжения потому, что писатель стремится *«говорить <...> о том, что есть истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!»* (т. 5, с. 180, «Книга»). Антиэнтропийная программа позднего творчества (тема «следа») актуализирует и глубинный экзистенциальный – «страшный» – опыт, о котором размышляет Арсеньев: *«А я уже и тогда (в младенчестве, «с первоначальных детских дней» (т. 1, с. 473). – О.В.) знал все это»* (т. 6, с. 9).

Литература

1. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1967. Далее в ссылках на это издание указываются номер тома и страницы.

2. Сливацкая О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // Русская литература. 1999. № 1. С. 89–110.
3. Философский энциклопедический словарь. М., 1989.
4. Сливацкая О.В. Психология как онтология (о рассказе «В ночном море») // Творческое наследие И.А. Бунина и мировой литературный процесс. Орел, 1995. С. 5–8.
5. Мальцев Ю.В. Иван Бунин, 1870–1953. Frankfurt a. M.; Moskau, 1994.
6. Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
7. Двинятина Т.М. Новые книги о Бунине // Русская литература, 2012. № 4. С. 235–243.
8. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
9. Эко У. Имя Розы. Заметки на полях «Имени розы». СПб, 2001.

Стихотворения Бунина о встрече и разлуке как «стихотворения»

В прижизненных публикациях Бунин иногда объединял стихотворения под общими заглавиями, следуя принципу тематическому («Из цикла “Восток”», «Восток», «Ислам», «Русь», «Из цикла “Смерть”»), жанровому («Акварели», «Рассказы в стихах», «Заметки», «Песни») или тематически-ретроспективному («Из старых тетрадей», «Далекое», «Из цикла “Молодость”»). Вероятно, понимая условность таких группировок, скорее подборок, чем циклов, в последующих изданиях поэт снимал скрепляющие стихи названия. Авторская правка не коснулась лишь одного подобного образования – стихотворений «Девичья» и «Рыбацкая» с общим заглавием «Из Анатолийских песней» (<1906–1907>). Вместе с тем тяготение к циклизации характерно для многих бунинских стихотворений. Это относится, в частности, к произведениям, объединённым неким всеведущим «я», вечно пребывающим в мире, не равным близкому автору лирическому «я»; к стихам о «невыразимом»; к стихотворениям, обыгрывающим мотив «мать и сын». Ряды этих и других тематически близких, но написанных в разные годы произведений, точнее обозначить не как циклы, а как «стихотворения». М.Н. Эпштейн, говоря о «необходимости изучения межтекстовых связей», воссоздания «вертикальных» связей поэтических текстов, подчёркивает: «Поэзия как целое состоит не только из стихотворений, но и из стихотворений», «меж-текстов» [1, с. 37]. Сказанное в отношении русской поэзии в целом, это приложимо и к лирике отдельного автора.

Неизбыточность понятия «стихотворения» как разновидности неавторского (несобранного) цикла объяснима доминированием в нём определённого развивающегося мотива или сюжета, подчиняющего другие циклообразующие связи (единая проблематика, связанные с ней повторяющиеся образы, близкая лексика).

Один из таких несобранных стихотворных циклов Бунина составляют разные версии лирического сюжета встречи – разлуки «его» и «её». Основанием для выделения ядра этих стихотворений и их периферии является сюжет встречи – разлуки, так или иначе связанной с морем. Это стихотворения «Ночь» (1901) [2, т. 1, с. 149], «Диза» (<1903>) [т. 1, с. 189–190], «В открытом море – только небо...» (<1903–1905>) [т. 1, с. 226], «Песня» («Я – простая девка на баштане...») (<1903–1906>) [т. 1, с. 239], «Мимо острова в полночь фрегат проходил...» (1906) [т. 1, с. 266], «Из Анатолийских песней» (<1906–1907>) [т. 1, с. 294], «Встреча» (1922) [т. 8, с. 19], «Только камни, пески, да нагие холмы...» (<1926>) [т. 8, с. 34], «Разлука» (<1927>) [т. 8, с. 34], «Порыжели холмы. Зноем выжжены...» (<1926>) [т. 8, с. 40]. К ним примыкают «Одиночество» («И дождик, и ветер, и мгла...») (<1903>)

[т. 1, с. 194], «Мы встретились случайно, на углу» (1905) [т. 1, с. 213], «Чужая» (<1903–1906>) [т. 1, с. 242], «Дядька» (<1906>) [т. 1, с. 268], «Песня» («Зацвела на воле...») (<1906–1909>) [т. 1, с. 326], «Песня» («На пирах веселых...») (<1906–1911>) [т. 1, с. 338], «Богом разлученные» (1916) [т. 1, с. 391], «Мы рядом шли, но на меня...» (1917) [т. 1, с. 447], «Печаль ресниц, сияющих и черных...» (1922) [т. 8, с. 15] и др.

Лосі communes в основном корпусе этих произведений: он и она в разлуке (при расставании) или при встрече, свидание происходит у моря, с морем связано отсутствие или отплытие героя; выразительная невыразительность, графичность приморского пейзажа оттенена щедростью красок в морском («Дюны скудной родимой земли», «скалистый островок», «Только камни, пески, да наши холмы...», «Порыжели холмы. Зноем выжжены, / И так близки обрывы хребтов, / Поднебесных скалистых хребтов...», «С наших холмов, где стелются сухие / Седые злаки и полынь, / Глядишь в простор пустынной Кумани...» – «...И кто-то синими глазами / Глядит в мелькающей волне», «...Золотая текла по волнам полоса...», «Море все еще в блеске теряется, / Тонет в солнечной светлой пыли...», «И будет вновь в морской вечерней сини <...> красота полуденной земли»); в нескольких случаях упоминаются белые паруса («белые сухие паруса», «белый парус на Лимане», «белый парус в море», паруса «лебединою грудью белели», «белый парус в далекой дали»).

Скудости пейзажа соответствуют непритязательные жилища («саля темная», «старый дом рыбака», «глиняная хижина»). Неброский приморский пейзаж, бедность, простота быта, некрасивость героини в «Песне» («А я черна, худа...») подчёркивают не просто силу и богатство чувств, но их метафизическую глубину. Не случайно море в этих стихотворениях является местом или фоном действия. Море и «утлое суденышко человеческого существования», как отмечает О.В. Сливницкая в рассуждениях о рассказе «В ночном море», – «сквозной опорный образ бунинского художественного мира», «символ космической жизни». Психология же бунинских героев «подчинена онтологии, и в ней проявляют себя вечные законы бытия» [3, с. 209]. Подчинение человека, его психологии, как и психологии отношений влюблённых, онтологии, космическим стихиям, природе – морю – поддержано у Бунина частой соотнесённостью его героинь водой, с колодецем. «Она» то несёт «тяжелое ведро» («Криница») или кувшин, «наполненный тяжелой водой» («Встреча»), то «будет мыть, топтать в воде белье» («Дия»), то «дивуется волнам» («Ты странствуешь, ты любишь, ты счастлива...»), то – чаще всего – купается («На озере», «Кольцо», «Купальница», «Одиночество» («Худая компаньонка, иностранка...»), «Он видел смоль ее волос...», «Голубь»). При виде (полу) обнажённой женщины, так или иначе связанной с водой, бунинский герой оказывается «у тайны тайн»

[т. 1, с. 495]. Жизнь спящей сравнивается с «водой в сосуде» («Я к ней вошёл в полночный час»), а Зейнаб в одноимённом стихотворении – с «холодной», «ледяной», «сладкой» водой в «арабском кувшине». В лирике Бунина запечатлена и противоположная ситуация: влюблённый поэт Имру-уль-Кайс, не застав «подругу», видит «в колодце» «гниль и грязь» [т. 1, с. 307].

К этой ситуации в лирике Бунина имеют отношение некоторые из аспектов «мифологеми воды», указанные в «Мифах народов мира»: вода выступает «в роли женского начала», широко распространена «эротическая метафорика воды», вода возвращает человека «к исходной чистоте», «являя собой начало всех вещей, вода знаменует их финал» [4, с. 240].

Рассмотрение произведения в соответствующем контексте, в данном случае в ряду «стихотворений», варьирующих сюжет «встреча-разлука», способствует углубленному пониманию его смысла. Примером такого контекстного прочтения может служить стихотворение «Мимо острова в полночь фрегат проходил...». Его симметричной композиции (из четырёх четверостиший начальные два – от «его» лица, следующие два – от «её») соответствуют лексические повторы. Начала обеих частей совпадают: первые строки – полностью («Мимо острова в полночь фрегат проходил...»), вторые – частично, отличаясь только первыми словами («...Слева месяц над морем светил...» – «...Поздний месяц над морем светил...»). Похожи и окончания высказываний: уплывающий видит мерцающий «старый дом рыбака», на мерцающей «на мачтах огни» смотрит оставшаяся в этом доме; он не видит «в заветном окне» «огня», потому что она его «не зажгла»; последние его и её фразы отличаются только временем глагола «забыть» – «забыла» и «забудешь». Оба глядят на освещённое месяцем ночное море, но он смотрит на пропадающие «дюны скудной родимой земли», на «старый дом рыбака», на «заветное окно», она – на паруса и мачты его фрегата. Он видит дюны с их волнистыми линиями, она – морские волны. Оба говорят о незажжённом огне в «старом доме рыбака», где осталась она. Огонь в её светлице является для обоих знаком верности и ожидания в разлуке: «Но в заветном окне не видал я огня: / Ты забыла, забыла меня!», «Но в светлице своей не зажгла я огня / Ты забудешь, забудешь меня!».

Похожие монологи свидетельствуют о внутреннем родстве героев (ср. с «Встречей»: у неё – непреходящее «бесплодное томление о нем», и у него – извечно «неутоленная любовь»). Вместе с тем расставание воспринимается ими по-разному: его монолог, не лишённый лиризма, по-мужски сдержан, сравнительно с её высказыванием, подчёркнуто метафоричным, поэтичным: «...Слева месяц над морем светил, / Справа остров темнел – пропадали вдали / Дюны скудной родимой земли. // Старый дом рыбака голубою стеной / Там мерцал над кипящей волной. / Но в заветном окне не видал я огня...» – «...Поздний месяц над морем светил, / Золотая текла по волнам

полоса / И как в сказке неслись паруса. // Лебединую грудью белели они, / И мерцали на мачтах огни. / Но в светлице своей не зажгла я огня...». Выразительность метафоры «Золотая текла по волнам полоса» усилена повтором созвучия «ла» («ала», «ал»); ср. в «Разлуке»: «Низка луна, ярка волна, / По гребням поздащенная», – кроме аллитерации на «л» и «н», здесь заметны две внутренние рифмы в первой строке.

Прошедшее время несовершенного вида глаголов в обоих высказываниях (*проходил, светил, темнел, пропадали, мерцал, не видал; проходил, светил, текла, неслись, белели, не зажгла*) означает его и её воспоминания о давно, недавно или только что прошедшем прощании. Последние же восклицания с глаголами совершенного вида – «*Ты забыла, забыла меня!*», «*Ты забудешь, забудешь меня!*» – принадлежат двум временным планам: прошедшему времени расставания, когда оба видят исчезающие из вида дом и фрегат, и к настоящему времени их воспоминания о разлуке, а её возглас ещё и обращён в неопределённое будущее. Она не зажгла огня, не веря в его память о ней. Её «*забудешь, забудешь*» семантически насыщеннее, ёмче его однозначного «*забыла, забыла*»: здесь и понимание неосуществимости встречи и надежды на неё, на сохранённую взаимность, и память о любимом, и желание отпустить его, продиктованное женским знанием о том, что мужчину нельзя лишать свободы, связывать клятвами и обещаниями. Поэтому её слова следуют после его слов: в них объяснение его монолога. Приём близости монологов, или условного диалога, отзовется в рассказе 1923 года «В ночном море» – в разговоре «*пассажира под пледом*» и «*господина с прямыми плечами*», связанных любовью к одной женщине. Совпадение последних слов героев, завершающих рассказ, – «*Покойной ночи*» [т. 5, с. 107] – напоминает об одинаковых заключительных восклицаниях героев стихотворения «Мимо острова в полночь фрегат проходил...». «Поэтические» прозрения первого, писателя, убедительнее трезвых доводов оппонента, врача-рационалиста, подобно более глубоким и ярче выраженным переживаниям героини стихотворения в сравнении с чувствами её возлюбленного.

Он и она понимают, что разлука, как и встреча, – не по их воле, предначертана свыше. Уверенность в этом передана удвоенными глаголами, недоброй приметой – «*месяц с левой стороны*» (ср. с пушкинскими «Приметами»: «*Я ехал прочь: иные сны... / Душе влюбленной грустно было, / И месяц с левой стороны / Сопровождал меня уныло*» [5, т. 2, с. 243], верой Татьяны в «*предсказания луны*»: «*Воруг увидя / Младой двурогий лик луны / На небе с левой стороны / Она дрожала и бледнела*» [5, т. 4, с. 96]). Такое прочтение стихотворения схоже с признанием героя в стихотворении «Только камни, пески, да нагие холмы...»: «*Я и нашей любви никогда не пойму: / Для чего и куда увела она прочь / Нас с тобой ото всех в эту буйную*

ночь? / Но господь так велел – и я верю ему». (Ср. также с заглавием стихотворения «Богом разлученные»: монашество героев объясняется не только неизвестными обстоятельствами, их разлучившими, но и предопределением их судеб. Сопоставление этой баллады (её заглавие в первой публикации – «Чернец») с «Рыцарем Тогенбургом» Шиллера – Жуковского показывает, что влюблённые монах и монахиня в бунинском стихотворении поменялись местами: ей уделено больше внимания, она, а не он, умирает.)

Вместе с тем их заочный диалог, точнее взгляд каждого на одну и ту же ситуацию, преодолевает безысходность и выражает надежду на встречу: он и она помнят о любви, любят вопреки проговариваемому убеждению, что другой (другая) забыл (забудет) его (её). Такому пониманию стихотворения способствует сквозной мотив света в нём. Контраст света и тьмы в восприятии обоих усиливает диалогичность стихотворения («*месяц светил*», «*остров темнел*», «*дом голубою стеной мерцал над кипящей волной*» – «*месяц светил*», «*Золотая плыла по волнам полоса. / Лебединую грудь белели они (паруса. – О.В.), / И мерцали на мачтах огни*»). В переносном смысле полночная игра света и мрака может означать любовь, верность и ложную убеждённость в угасании взаимности, в её забвении. (Ср. с содержательной контрастностью белого и чёрного в «Песне» («Я – простая девка на баштане...») – см. об этом в: [6, с. 162].) Светоносно даже отсутствие света (он не увидел огня, который она не зажгла в «*светлице*»), переводящее высказывания во внутренний план и высвечивающее переживания героев. Именно на свете и белом цвете основана яркая метафоричность слов героини. Диза в одноимённом стихотворении не сомневается: «*Пусть милый далеко, – он верен...*»; этой её убеждённости содействует «*вечернее зимнее солнце*», на которое «*она загляделась в оконце*» и которое «*льется*» в её «*светлицу*», на неё и её работу: «*...Янтарные пятна мелькают. // Мохнатые тени от сосен, / Играя, сквозят позолотой / И по свету ходят <...> На бронзу волос, на ланиты, / На пальцы и руки широко / Вечернее льется сиянье <...> И тихо алеют ланиты, / Сияя, как снег, белизною, / И взоры так мягки и ярки, / Как синее небо весною*». Пронизаны светом и её «*думы*» о «*милом*»: «*Но звонкой весенней слюдою / Давно уж откосы блистают! // Пусть ночи пожарами светят / И рдеют закаты, как раны, / Пусть ветер бушует, – он с юга, / Он гонит на север туманы!*».

Обратный случай – стихотворение «Песня» («На пирах веселых...»), в котором параллель «вечернее солнце – женщина в думах о далёком любимом», развёрнутая в «Дизе», сужена до двух заключительных трёхстиший, соответствуя неразделённой любви стареющей и одинокой героини: «*Солнце пред закатом / Бродит по палатам, / Вдоль дубовых стен. // Да оно не греет, / Да душа не смеет / Кинуть долгий плен*». Здесь предзакатное

солнце не предвещает скорого возвращения «милого», как в «Дизе», а означает завершающуюся жизнь.

В отличие от мотивов света, ночи, моря, воды, композиционных приёмов, косвенно свидетельствующих о непроговариваемых мнемотических переживаниях бунинских героев, глагол «забыть» их кристаллизует, вынося в последние строки. Сравним финалы обеих частей стихотворения «Мимо острова в полночь фрегат проходил...» с заключительным двустишием в тогда же написанном стихотворении «Чужая»: *«Ты меня не забудешь / Никогда, никогда!»*: здесь герой, замечая «нежность любящих глаз» любимой, шедшей «от венца» за другим, знает о её «чуждости» мужу, но не ему. Помнит о любимой и о том, что их связывает, и герой стихотворения «В открытом море», несмотря на своё подчёркнутое утверждение: *«А ты забыта, / Ты бесконечно далека! <...> И что-то вольное, живое, / Как эта синяя вода, / Опять, опять напоминает / То, что забыто навсегда!»*.

Иной поворот сюжета – в стихотворении «Мы встретились случайно, на углу». И здесь «забыла» – последнее слово; случайная мимолётная, ограниченная «её» взглядом и ласковым кивком, встреча, напомнившая герою о «ней» и об их связи, дала ему понять, что «она меня простила – и забыла». Забыла о нём «она», но не наоборот.

«Ты меня позабудешь вдали» – последняя строка и в стихотворении «Порыжели холмы. Зноем выжжены...», представляющего особый вариант поэтического освоения ситуации «встреча – разлука». В одиннадцати его строках – три тавтологические смежные рифмы: хребтов-хребтов, цветов-цветов, дали-вдали, – причём первые две пары рифмуются между собой, а последняя усилена однокоренным эпитетом «далекой». Стихотворение построено на синтаксической ретардации, вместе с трёхстопными анапестами и чередующимися дактилическими и мужскими окончаниями вызывающей особую напевную интонацию: *«Порыжели холмы. Зноем выжжены / И так близки обрывы хребтов, / Поднебесных скалистых хребтов. / На стене нашей глиняной хижины / Уж не пахнет венки из цветов, / Из заветных засохших цветов. / Море все еще в блеске теряется, / Тонет в солнечной светлой пыли: / Что ж так горестно парус склоняется, / Белый парус в далекой дали? // Ты меня позабудешь вдали»*.

Неопределённость субъекта речи, присущая лирике, доведена здесь до предела: «ты меня» в последнем стихе может быть прочитано и как «он её», и как «она его», – если не вспомнить похожее заключительное восклицание в стихотворении «Мимо острова в полночь фрегат проходил...», принадлежащее женщине, и «простую девушку на баитане». То же можно сказать и о его «непрояснённости» (вместо прямого «я» косвенные «нашей» и «меня»). *«Истинно твое, единственно настоящее»* («Книга») [т. 5, с. 181] у позднего Бунина уже не может быть выражено в готовых, привычных формах,

в них тесно разомкнутому в мир сознанию. Поэтому нечёткому «я» соответствует хорошо обозримое пространство: «*поднебесные скалистые хребты*» – «*так близко*», «*белый парус*» – «*в далекой дали*», но море – «*тонет*», как тонет, растворяется в пространстве «я», – как и вечно пребывающее в мире «*легкое дыхание*» «*встречи*» – «*разлуки*». Принцип неопределённости распространяется и на взгляд лирического субъекта, сосредоточенный на парусе: неясно, отплывает ли под парусом адресат высказывания, уехал ли он (она) раньше (в том и другом случае это мысленное прощание) или уедет позже (тогда он слышит обращённые к нему слова). Предшествующие стихотворения этого ряда («Одиночество» («И дождик, и ветер, и мгла...»), «Песня» («Я – простая девка на баштане...»), «Мимо острова в полночь фрегат проходил...», «Дядька») сужают выбор развития сюжета до первого или второго варианта. Подступающая осень, увядший венчик, «горестно» склоняющийся парус – все эти приметы уходящей взаимности в любви даны в приглушённом, сдержанном восприятии влюблённой души («*Море все еще в блеске теряется*»). В отчёркнутом «*Ты меня позабудешь вдали*» с усиливающей безысходность расставания приставкой «по» узнаётся «*Что ж! Камин затоплю, буду пить... / Хорошо бы собаку купить*», но здесь о сложном эмоциональном состоянии сказано лаконичнее, а потому – горше.

Принцип неопределённости характерен и для буинской прозы этого периода: не названы «он» и «она», «я» и «она» в рассказах «Солнечный удар», «Чистый понедельник»; словосочетание «неизвестный друг» в одноимённом рассказе может быть отнесено и к писателю, к которому обращается читательница, и к ней самой; безымянны герои-оппоненты в рассказе «В ночном море». «Размыт» субъект повествования (он? я?) в начале рассказа 1944 года «В одной знакомой улице»: «Весенней парижской ночью шел по бульвару <...> чувствовал себя легко, молодо и думал <...>» [т. 7, с. 173].

Гипотетическая встреча героев этого метасюжета становится реальной во «Встрече». Выйдя из «*круга земного, настоящего дня*» [т. 1, с. 445], глубже и острее ощутив свою надындивидуальность, «я» во встречной женщине узнаёт ту, которую встречал «*стократ*» в течение своего вечного пребывания в мире. Впервые такой сюжетный поворот был обозначен в раннем стихотворении «Ночь»: «*Но есть одно, что вечной красотой / Связует нас с отжившими. Была / Такая ж ночь – и к тихому прибою / Со мной на берег девушка пришла. <...> / Люблю ее за счастье слиянья / В одной любви с любовью всех времен*». Эпитетом «древний», как и словосочетанием «*сказочные годы*» («*Все та же ты, как в сказочные годы!*»), отмечены и вечное присутствие в мире его и её, и их непреходящая встреча. «*Кровь древняя течет*» в ней [т. 8, с. 29], и в нём «*тоскует*» «древний человек»

[т. 8, с. 23]. «*Мечту о древней были*», его «*неутоленную любовь*» оживит найденный «*через века*» её серебряный крест. Важна здесь и такая деталь: она глядит «*в простор пустынной Кумани*» (страны половцев). Присутствие героя здесь и сейчас и одновременно его остранённый взгляд на эту ситуацию выражается употреблением местоимения третьего лица: «*...И та же мучит сладостная мука, – / Бесплодное томление о нем*», – а не первого («обо мне»).

Катастрофичность любви, неполнота её осуществления не преодолевается даже в этой реально-метафизической встрече. Вновь встреченную возлюбленную «*мучит ... Бесплодное томление о нем*», поэтому «*взгляд*» её неоднозначен: исполнен «*и рабства и свободы*», – этот оксюморон воплощает онтологическое «*равноправие* полярных состояний бытия» у Бунина (см.: [3, с. 123]); и он предвидит ожившую «*неутоленную любовь*».

Стихотворение «*Печаль ресниц, сияющих и черных...*» примыкает к «*Встрече*» не только по времени написания (1922), но и тематически: здесь, вспоминая о первой юношеской любви и обращаясь к юной возлюбленной, бунинский герой спрашивает: «*Зачем же воскресаешь ты во сне, / Несрочной прелестью сияя, / И дивно повторяется восторг, / Та встреча, краткая, земная, / Что бог нам дал и тотчас вновь расторг?*». «*Краткая, земная*» встреча, данная свыше, повторяется во сне и оставляет ощущение реальности и «*несрочности*», то есть вневременности, вечности, непреходящего «*восторга*». Концепцию любви, выраженную во «*Встрече*» и восходящую к ранней «*Ночи*», подтверждает и стихотворение «*Только камни, пески, да нагие холмы...*».

Встреча оборачивается разлукой. Так первоначально называлось стихотворение «*Бледна приморская страна...*»; луна в нём наделена той же функцией, что и лирическое «я» во «*Встрече*» и в других стихах: видит вечность ситуации «*встреча-разлука*», но она для луны не спасительно повторяема, а уныло однообразна: «*Полночная луна глядит / И думает со скукою: / «В который раз он (моряк. – О.В.) тут сидит, – / Целуясь пред разлукою?»*. Взаимозависимые, диалектически связанные ситуации встречи и разлуки разведены по отдельным стихотворениям, в которых заглавия подчёркивают приоритетную часть оппозиции, но в самих текстах представлена и та и другая. Оба стихотворения образуют диалог.

Сюжетный инвариант «*встреча-разлука*» подчинён выявленному О.В. Сливичкой «*в биполярном бунинском мире*» «*закону маятника*» [3, с. 209]. Встреча и разлука в их извечном двустороннем движении, заданном космическими ритмами, соответствуют крайним положениям маятника. Нельзя не заметить соотносённости «*Встречи*» и близких ей стихотворений не только с другими сквозными сюжетами как в лирике, так и в

прозе писателя, но и с «Песнью Песней», если отвлечься от её иносказательного прочтения – о духовной любви и отношениях человека и Бога. В этой ветхозаветной книге, замечает М.Н. Эпштейн, «нет постоянного единства влюбленных. Но есть движение навстречу, которое предполагает, что какая-то сила постоянно разводит их и делает тем более желанными друг для друга. <...> Такова природа этого любовного волнения: движение навстречу и прочь» [7, с. 216].

Широкий спектр поэтического освоения этого сюжета соответствует разным формам субъектной организации стихотворений: безличное повествование, осложнённое несобственно-прямой речью, высказывание от его или её лица, имперсональное «я», неопределённое высказывание и обращение, различные варианты диалога героев и др., – и их ритмическим решениям.

Литература

1. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
2. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965–1967. Далее в ссылках на это издание указываются номер тома и страницы.
3. Сливницкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
4. Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. А–К.
5. Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959–1962.
6. Приходько В.А. Постигание лирики: Очерки. М., 1988.
7. Эпштейн М.Н. Онтология любви: Эдем в Песни Песней // Звезда. 2008. № 3. С. 204–216.

Бунинский след в поэзии В. Ходасевича

В эссе «“Две обезьяны, бочки злата...”» А.К. Жолковский в качестве одного из вероятных источников стихотворения В. Ходасевича «Обезьяна» (1918, 1919) вслед за другими исследователями¹ называет и бунинское «С обезьяной» (<1906–1907>). При этом А.К. Жолковский замечает: «Впрочем, по словам Берберовой (через Ронена), бунинского стихотворения Ходасевич не знал» [1, с. 204]. Однако устойчивый интерес Ходасевича-критика к оригинальному творчеству Бунина², знание бунинских переводов³ заставляют не только усомниться в этой оговорке, но и предположить возможное влияние старшего писателя на Ходасевича-поэта.

В «шуточном» стихотворении Ходасевича «На даче» (<1913>) Бунин «присутствует» в эпиграфе из «Одиночества» (<1903>) «Хорошо бы собаку купить. Ив. Бунин» и в финальном стихе «...С книгой Бунина студент» [2, с. 256]. Эпиграф к стихам «На даче» – последняя строка «Одиночества», то есть текст Ходасевича начат с того, чем завершён бунинский. Окончание же стихов Ходасевича вновь обращено к Бунину. Стихотворение «На даче», таким образом, разомкнуто на бунинское творчество.

И внешняя «закольцованность» именем Бунина, и не столь явная погруженность в его творчество, и сам текст подчёркивают «скучную», «дачную» семантику стихотворения «На даче». Если лирическое «я» в бунинском «Одиночестве» надеется на весну, возрождающую жизнь и прогоняющую «тоску»: «Здесь жизнь до весны умерла <...> Как-нибудь до весны / Проживу и один – без жены» [3, т. 1, с. 194], то герой Ходасевича утверждает, что и в тёплое время года жизнь на даче неизменно скучна, а одиночество непреодолимо («Ах, как скучно жить на даче / Возле озера гулять! / Все былые неудачи / Вспоминаются опять»). Эта дачная «скука» подтверждена повторением тех же реалий, что и в бунинском тексте: «озеро», «сад» у Ходасевича – «холодная пустыня воды», «сады» у Бунина.

Все это не оставляет сомнений, что дважды упоминаемые «неотвяз-

¹ Первым, по нашим наблюдениям, на сходство этих стихотворений указал Е.М. Бень – см.: [5, с. 623]. См. также: Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миров и столкновения Осипа Мандельштама. М., 2000. С. 246.

² См.: Ходасевич В. О поэзии Бунина // Возрождение. 1929. 15 авг. Он же. [Рец. на кн.: Бунин И.А. Божье древо. Париж, 1931] // Возрождение. 1931. 30 апр. Он же. О «Жизни Арсеньева» // Возрождение. 1933. 22 июня. См. также: №№ 355, 414, 416, 417, 438, 462 библиографического указателя в кн.: И.А. Бунин: Pro et contra / Библиогр. Т.М. Двинягиной. А.Я. Липидус. СПб., 2001.

³ Бунинский перевод «крымского» сонета Мицкевича «Алушта ночью» Ходасевич включил – при придирчивом отборе – в редактируемый им, но не изданный сборник стихотворений польского поэта. См. об этом: Мицкевич А. Сонеты / Сост., послесл., примеч. С.С. Ланды. Л., 1976. С. 336, 337.

ные слова», главный источник скуки в «шуточном» стихотворении Ходасевича, – бунинские строки. Авторское пояснение «Вот стихи, которые написал я почти всерьез» [2, с. 415] уточняет и жанровую природу этого «юбилейного дара академику» [2, с. 415], и действительное отношение Ходасевича к Бунину.

«Неотвязные слова» дают о себе знать в ряде текстов Ходасевича. Первым среди них надо назвать «Обезьяну», наследующую дачную тематику стихотворений «Одиночество» и «На даче». Это произведение, отнесённое В. Вейдле к числу «самых совершенных» стихов Ходасевича [4, с. 151], непосредственно инициировано бунинскими «С обезьяной» и / или тем эпизодом из рассказа «Чаша жизни» (1913), в котором отец Кир встречается с бродячим сербом и его обезьяной. Данный эпизод как ещё один возможный источник стихотворения «Обезьяна» и дополнение к «богатому обезьяньему материалу» (А.К. Жолковский) в русской литературе обойдён исследовательским вниманием.

О знакомстве Ходасевича с этим рассказом свидетельствуют его рассуждения в рецензии 1934 г. на собрание сочинений Бунина: «Перечитывая вещи, давно нам знакомые, мы невольно их видим в новом свете <...> Здесь (в «Суходоле». – О.В.) уже чувствуется канун “Господина из Сан-Франциско” и нескольких великолепных рассказов, составляющих с ним как бы один цикл...» [5, с. 551, 554]. Возможно, не случайно переключка названия рассказа с образом чаши из стихотворения «Смоленский рынок», так же, как «Обезьяна», входящего в книгу «Путем зерна»: «Все те же встречи / Гнетут меня. / Все к той же чаше / Припал – и пью...» [2, с. 105].

На то, что бунинские «С обезьяной» и «Чаша жизни» – несомненные источники стихотворения «Обезьяна», указывают прежде всего фабульные совпадения. Во всех случаях действие происходит в знойный летний день, в дачной местности (в рассказе – в «уездном городе»), в центре события – югослав (хорват в стихах Бунина и сербы в рассказе и стихах Ходасевича) и обезьяна, в обоих стихотворениях воду пьёт «зверок» («зверь»), а не его хозяин. Совпадают и многие детали: «худой» хорват, «как цыган, сожжен» [3, т. 1, с. 296], «тонкая шея», «худые ноги» серба [3, т. 4, с. 207] у Бунина – «серб, худой и черный» [2, с. 115] у Ходасевича; «в юбке обезьянка» – «обезьяна в красной юбке», «ограды дач», «пыль» – «прислонясь к забору», «пыльные листья сирени», «День будет долог» – «Нудно / тянулось время», шарманка у хорвата, бубны у сербов и др. О бунинских отчёркнутых сонетных замках и лаконично-отстранённых заключительных строках напоминает и неожиданная для Ходасевича графическая выделенность последнего стиха: «Ты далеко, Загрéб!» [3, т. 1, с. 297] – «В тот день была объявлена война» [2, с. 116]. Оба стихотворения прозаизированы: анжамбеманы в пятистопных ямбах (далее – 5Я) у Бунина, белый 5Я у Ходасевича.

Наконец, сопоставимы и выразительные «портреты» обезьян. У Бунина: «И детское и старческое что-то / В ее глазах печальных <...> взор старичка-ребенка / Томит тоской»; «А спутница его (серба. – О.В.), обезьяна, была довольно велика и страшна: старик и вместе с тем младенец, зверь с человеческими печальными глазами, глубоко запавшими под вогнутым лобиком, под высоко поднятыми облезлыми бровями». У Ходасевича: «И, видит бог, никто в мои глаза / Не заглянул так мудро и глубоко, / Воистину – до дна души моей». Парадоксальности обезьянки у Бунина отвечает подтекстовое сочетание животного и человеческого, отчизны и чужбины. У Ходасевича обезьяна одновременно причастна к молчанию и слову, незнанию и пророчеству, униженности и царственности.

Бунинских стариков и детей сближает мистическое переживание времени, поэтому иногда старость и детство соединены в оксюмороне (ср.: «старуха как ребенок» [3, т. 1, с. 336], «лицо Павла Антоныча» озарялось «старчески-детской радостью» [3, т. 2, с. 18], «старчески-детским голосом» кричит 80-летний юродивый Яша в «Чаше жизни» [3, 4, с. 215] и др.). Детство у Бунина – одна из маргинальных, «онейрических» (Ю. Мальцев) зон человеческого опыта, к которым писатель постоянно испытывает интерес. В «Жизни Арсеньева» повествователь замечает: «...слишком скудно знание, приобретаемое за нашу личную краткую жизнь, – есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся» [3, т. 6, с. 13].

Именно этот бунинский мотив близости к инобытию «подхватывает» Ходасевич. В примыкающих к «Обезьяне» других белых 5Я – «2-го ноября», «Полдень», «Дом» – появляются дети с их изначально экзистенциальным видением мира. В «Обезьяне» подробно описывается царственность «нищего зверя», явившегося для лирического «я» персонифицированным воплощением запредельного и вызвавшего его прозорливость. Здесь уместно вспомнить бунинские размышления из «Освобождения Толстого» о соответствии обезьяноподобной внешности сверхъестественным пророческим способностям: «Сколько можно насчитать в царственном племени святых и гениев таких, которые вызывают на сравнение их с гориллами даже по наружности! Всякий знает бровные дуги Толстого, гигантский рост и бугор на черепе Будды, падучую болезнь Магомета, те припадки её, когда ангелы в молниях открывали ему «тайны и бездны неземные» и «в мановение ока» (то есть вне всяких законов времени и пространства) переносили из Медины в Иерусалим – на Камень Мориа <...>, как бы смешивающий землю с небом, преходящее с вечным» [3, т. 9, с. 48].

Рукожатие обезьяны и её взгляд заставляют героя Ходасевича развёрнуто процитировать бунинские строки из «Тени Птицы» (1908): «...Ни одна рука / Моей руки так братски не коснулась!» – «...исчезают века, ты-

сячелетия, – и вот, братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника...» [3, т. 3, с. 355]. А.К. Жолковский называет другую параллель: «Отчасти сходное братание есть <...> в стихотворении в прозе “Морское плавание” Тургенева», – и доказывает «бесспорную связь» фрагмента стихотворения («...И этот миг забуду ли когда? <...> В иные незапамятные дни») с пушкинским отрывком, относимым к «Русалке» [1, с. 206, 207]. Подчёркнутые совпадения, расширяя интертекстуальный диапазон «Обезьяны», не оставляют сомнений: здесь – реминисценция из бунинского очерка «Тень Птицы». Попутно отметим, что выявленная комментаторами переключка стихов «...И мнилось – хор светил и волн морских, / Ветров и сфер мне музыкой органной / Ворвался в уши...» со «Сном на море» Тютчева [1, с. 205] – не столь явная, как – со строками из «Альпийского рога» Вяч. Иванова (<1902>), также написанного белым 5Я: «...Что мнилось: незримый духов хор, / На неземных орудьях, переводит / Наречием небес язык земли» [6, с. 236].

В этом «гравитационном узле» стихотворения – еще один бунинский мотив – «освобождения» от времени, раздвижения мига до вечности. Более прямо и коротко об этом сказано в примыкающем к «Обезьяне» стихотворении «Дом» (1919, 1920): «Тут разверзаются, как небо, времена...» [2, с. 117]. «Тут» означает различные «пограничные» обстоятельства: «...Сердце человечье / Играет, как проснувшийся младенец, / Когда война, иль мор, или мятеж / Вдруг налетят и землю сотрясают...». Стихотворение «Дом» генетически соотносится со стихотворениями Баратынского «Я посетил тебя, пленительная сень...», Пушкина «Вновь я посетил...», Бунина «Запустение» (1903) и др. (все стихи написаны белым 5Я).

Ходасевича мог привлечь провиденциализм Бунина, катастрофичность его мироощущения, подтвердившиеся реальными историческими событиями. Поэтому в «Обезьяне» эксплицируются подтекстовые ассоциации, вызванные бунинской поэтической эсхатологией: последний стих «В тот день была объявлена война» отсылает к югославскому «происхождению» обоих героев и к Стрелецку – месту действия в «Чаше жизни».

Отметим и вряд ли случайную интонационно-ритмическую переключку: «Да, хорошо ты, время. Хорошо / Вдохнуть от твоего ужасного простора» («Дом» Ходасевича) – «Прекрасна ты, душа людская! Небу, / Бездонному, спокойному, ночному, / Мерцанью звезд подобна ты порой!» («Летняя ночь» Бунина, 1912; 3, т. 1, с. 347). Здесь общие места: белый 5Я, синтаксис первых стихов, анжамбеман, «ужасный простор» времени – «бездонное» небо.

Миг, разомкнутый в вечность, у Бунина часто – полдень. Так называется стихотворение Ходасевича, созданное в одно время с указанными. В «венецианский полдень» лирическое «я» переживает состояние, близкое

ощущениям многих бунинских героев: «...Срываюсь и лечу туда, где я один, / В моем родном, первоначальном мире...» [2, с. 113]. Этот мотив преодоленного мига продолжен в следующем стихотворении – «Встреча» (1918) [2, с. 114–115]; оба стихотворения отсылают к «Венеции» Бунина («Восемь лет в Венеции я не был...», 1913) [3, т. 1, с. 360–364]; вместо бунинской юной венецианки у Ходасевича – «прекрасная англичанка» «шестнадцати лет». «Встреча» Ходасевича, возможно, оказала и обратное влияние – в одноимённом стихотворении Бунина (1922) [3, т. 8, с. 19] «взгляд» вновь встреченной возлюбленной лирического «я» родствен «взору невыразимому» английской туристки.

Стихотворения «Эпизод», «2-го ноября», «Полдень», «Встреча», «Обезьяна», «Дом» составляют своеобразный цикл в «Путём зерна» [7, с. 8–9]. Объединяют эти стихи не только объём, белый 5Я, нетождественные строфы («Встреча» астрофична), но и мотивы «невыразимого взора», мига, выхода героя в метафизический план бытия, обретения им определённого экзистенциального опыта. С.Г. Бочаров среди поэтических скреп в этом внутреннем цикле отмечает «средства выражения – от точных прозаических деталей до высокого космического созерцания», «свободно» открывающийся «внешний мир в его самостоятельном существовании» [7, с. 8–9]. Но эти циклообразующие связи – типичные характеристики и бунинского творчества.

Бунинские реминисценции значимы или составляют ассоциативный фон в других стихотворениях книги и примыкающих к ней по времени написания (ср. «Анюте» Ходасевича со стихами Бунина «Зов», «Ночной путь»; «И весело, и тяжело» – со «Старой яблоней»; «Ворон» – с «Сапсаном», стихами «Обрыв Яйлы. Как руки фурий...» и др.).

«Усвоенность» Бунина в «Путём зерна» означала в то же время преодоление его «неотвязных слов». «Это на пути Ходасевича эпический эпизод, который не повторится», – пишет С.Г. Бочаров [7, с. 9] о белых 5Я в этой книге. В последующем творчестве Ходасевича можно обнаружить скорее отдельные случайные переклички с Буниным, чем явные реминисценции. Трагическое одиночество позднего героя Ходасевича не уравновешено, как у Бунина, одновременным приятием неизреченной красоты мира.

Литература

1. Жолковский А.К. «Две обезьяны, бочки злата...» // Звезда. 2001. № 10. С. 202–

214.

2. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л., 1989.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1967.
4. Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 144–163.
5. Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное. М, 1991.
6. Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М., 1993. С. 236.
7. См.: Бочаров С.Б. «Но все ж я прочное звено...» // Ходасевич В. Путем зерна. М, 2000. С. 8–9.

Опыт современного прочтения повести Аркадия Гайдара «Школа»

Проза Аркадия Гайдара в советское время не была обделена вниманием литературных критиков и педагогов. Особое место занимала повесть «Школа», изучавшаяся в 6 классе. В результате *«разоблачительной демифологизации <...> военной биографии писателя, развернувшейся в прессе в начале 90-х гг.»* [1, с. 296], «Школа», как и другие произведения Гайдара, была изъята из программы.

Исключение повести из перечня книг, изучаемых в среднем звене общеобразовательной школы, представляется вполне оправданным, но она может быть включена в тему «Изображение революции и гражданской войны в прозе 1920-х годов».

Обращение к «Школе» Гайдара в одиннадцатом классе тем более уместно, что герой повести – почти ровесник нынешних старшеклассников, а рассматриваемые писателем проблемы становления личности подростка, выбора жизненного пути в сложных исторических условиях остаются по-прежнему актуальными. Кроме того, обращение к данному произведению сегодня позволяет непредвзято взглянуть на повесть, которая фактически замыкает круг произведений о гражданской войне, написанных в 1920-е годы («Конармия» И. Бабеля, «Разгром» А. Фадеева, «Железный поток» А. Серафимовича, «Белая гвардия» М. Булгакова).

«Школа» в известном смысле продолжает традицию русского романа воспитания чувств. Проблема вхождения ребёнка в мир всегда не проста, но в условиях экстремальных, на переломе исторических эпох повествование о становлении личности подростка приобретает драматическую окраску.

Гайдар, будучи прекрасным психологом и подлинно талантливым художником, показал в своём произведении, насколько зыбка грань между сознательным выбором и стихийным порывом у четырнадцати-пятнадцатилетнего подростка.

Обратим внимание на то, что при первой публикации повесть называлась «Обыкновенная биография в необыкновенное время». Автор подчёркивал тем самым и обыкновенность пути героя-рассказчика, и необыкновенность исторического времени, выпавшего на его долю. Изменение заглавия (под названием «Школа» повесть вышла при повторном издании в «Роман-газете» для детей) привело к трансформации сути конфликта: судьба Бориса Горикова из «обыкновенной биографии» превратилась волею редактора в некий эталон, образец для подражания, школу жизни и революции.

Акцентируя внимание на первоначальном названии, можно не только восстановить авторский замысел, но и по-новому прочесть само произведение.

Композиция повести призвана показать сложный путь становления характера подростка в двух революциях и гражданской войне. Вместе с тем, рассказ Бориса Горикова о себе начинается задолго до этих событий. Писатель концентрирует своё внимание не столько на исторических катаклизмах, сколько на их отражении в судьбе героя-рассказчика.

Гайдар в традициях русского классического романа воспитания (три этапа становления личности ребёнка обозначены Л.Н. Толстым в названиях книг его известной трилогии: детство, отрочество, юность) делит произведение на три части: «Школа» (детство), «Весёлое время» (отрочество), «Фронт» (юность). В первой части речь идёт о «тихом и патриархальном» городке Арзамасе, об учёбе Бориса в реальном училище. Автор подчёркивает, что время здесь течёт медленно, ничего из ряда вон выходящего не происходит.

Заслуживает внимания то, что в описании города неоднократно встречается слово «тихий»: *«Городок наш Арзамас был тихий, весь в садах, огороженных ветхими заборами. <...> Через город, мимо садов, тянулись тихие зацветшие пруды <...>. Тихий и патриархальный был у нас городок»* [2, с. 1].

Повествование развёртывается неторопливо. События, о которых сообщает герой-рассказчик, не выходят за рамки обычных происшествий из жизни рядового мальчишки: объяснение с матерью по поводу полученных в училище «двоек», строительство дредноута и «морские сражения» на городских прудах, обсуждение неудачных побегов на германский фронт Вальки Спагина и первоклассника Тупикова.

В третьей главе первой части происходит заочное знакомство читателя с «ремесленным учителем» по прозвищу Галка, влияние которого на судьбу Бориса станет впоследствии решающим. Герой вспоминает об этом человеке, которого «за политику арестовали», с теплотой: *«Ремесленного учителя или, как его у нас звали, Галку, ребятами любили. Приехал в город в начале войны. Снял на окраине квартиру. Я несколько раз бывал у него. Он сам любил ребят, учил их на своём верстаке делать клетки, ящики, западни. Летом всегда, бывало, наберёт целую ораву и отправляется с ней в лес или на рыбную ловлю. Сам он был чёрный, худой и ходил немного подпрыгивая, как птица, за что его и прозвали Галкой»* [2, с. 14]. Мальчик понимает, что такой человек не может быть ни шпионом, ни разбойником – *«у него и лицо не такое, и походка смешная, и сам он добрый, а к тому же худой и всегда кашляет»* [2, с. 15].

Автор не пытается оградить своих героев-детей от взрослых проблем. Борис с другом Федькой встречают пленных австрийцев, обращая внимание на их усталые, угрюмые лица. Ребята рассуждают о французской революции, о террористах, о богатых и бедных. События, свидетелями которых становятся подростки, непонятны, требуют объяснений. Попытка Бориса обратиться за разъяснением к матери не даёт результата. Автор ещё раз подчеркивает, что мальчишка ищет и не может найти того, кто мог бы доходчиво изложить ему суть происходящих перемен. Невольно вспоминается признание, сделанное героем в начале повествования: *«Отец мой был солдатом 12-го Сибирского стрелкового полка. <...> Мать моя, фельдшерница, всегда была занята, и я рос сам по себе»* [2, с. 14].

В восприятии мальчишки все события одинаково значительны. В одном ряду находят место строительство плота и встреча с пленными австрийцами, ловля птиц с Тимкой Штукиным и появление в городе казаков, приобретение купцом Синюгиным крокодила и прибывающие в Арзамас беженцы, трудности с продуктами и ожидание писем от отца. Исключение составляют лишь два происшествия, сдвинутые к концу этой части: приход с германского фронта солдата, передавшего герою в подарок от его отца маузер, и дезертирство самого отца. Они соединяют предысторию со второй частью повести.

Отец, которого уведят городовые, бросает сыну фразу: *«Да не горюй очень: время, брат, идёт Весёлое!»* [2, с. 45]. Подробному описанию этого *«весёлого времени»* посвящена вторая, центральная часть произведения, рассказывающая о февральской революции. События показаны глазами подростка, не понимающего сути происходящего. Борис воспринимает и отмечает только внешнюю сторону перемен.

Взрослый повествователь, скрывающийся за героем-мальчишкой, выдаёт своё присутствие, как и отношение к описываемым событиям, иронически окрашенным рассказом о «революции» в Арзамасе. В училище *«старшеклассники демонстративно запрятали брюки в сапоги (что раньше не разрешалось) и, собравшись возле уборной, нарочно на глазах у классных наставников, закуривали. К ним подошёл преподаватель гимнастики, офицер Благушин. Его тоже угостили папиросой. Он не отказался. При виде такого доселе небывалого объединения начальства с учащимися окружающие закричали «ура»* [2, с. 47].

Ни Борис, ни его друзья не поняли, *«почему надо было радоваться революции»*. Автор, не скрывая насмешки, рассказывает о неразберихе, царящей в городе в февральские дни: *«Появились люди в красных рубашах. Сын попа Ионы, семинарист Архангельский, два сельских учителя и еще трое,*

незнакомых мне, называли себя эсерами. Появились люди и в чёрных рубахах, в большинстве воспитанники старших классов учительской и духовной семинарии, называвшие себя анархистами» [2, с. 47].

Рассказчик размышляет о переменах в поведении обывателей: «В общем, меня поразило, как удивительно много революционеров оказалось в Арзамасе. Ну положительно все были революционерами. Даже бывший земский начальник Захаров нацепил огромный красный бант, сшитый из шёлка. В Петрограде и Москве хоть бои были, полицейские с крыши стреляли в народ, а у нас полицейские добровольно отдали оружие и, одевшись в штатское, мирно ходили по улицам» [2, с. 48].

В сложившейся обстановке, подчёркивает автор, трудно разобраться и взрослому человеку, тем более – ребёнку. Попытка мальчишки найти ответы на многочисленные вопросы приводит Бориса на митинги, но выступления ораторов ещё больше запутывают его: «Я всё слушал, слушал, и казалось мне, что от всего услышанного голова раздувается, как пустой бычий пузырь. Перепутывались речи отдельных ораторов. И никак я не мог понять, чем отличить эсера от кадета, кадета от народного социалиста, трудовика от анархиста, и из всех речей оставалось в памяти одно слово. – Свобода... свобода... свобода...» [2, с. 49].

Борис Гориков, как всякий подросток, оказавшийся в трудной ситуации, пытается найти взрослого человека, способного помочь, подсказать, поддержать в трудный момент. Таким человеком для героя становится учитель Галка, встреченный мальчиком на митинге.

Гайдар не скрывает, что собрания большевиков подросток, приглашенный взрослым, посещает не из идейных убеждений, а «сначала <...> из любопытства, потом по привычке, потом втянуло, завертело, ошарашило» [2, с. 53]. Именно учитель своим обаянием и внимательным отношением привлекает Бориса на сторону большевиков.

Можно сделать вывод, что выбор героем пути в революции происходит благодаря случайной встрече с Галкой. Однако до окончательного определения Борисом своей позиции должно было произойти еще много событий и самых неожиданных совпадений: ссора с другом Федькой из-за маузера, побег из дому в Сормово, встреча у парохода с мальчишкой с листовками, приезд к дяде и его отповедь, неожиданное столкновение на митинге с Галкой.

Вторая часть завершается тем, что Борис получает (и опять случайно!) в руки оружие и узнает «новость: в Петрограде объявлена советская власть, Керенский бежал, в Москве идут бои с юнкерами» [2, с. 86]. Таким образом, автор не даёт определенного ответа на вопрос: к какому лагерю примкнёт его герой, – и в конце второй части повести. Более того, вновь подчёркивается, что Борис стремится вступить в революционную борьбу

не по идейным убеждениям. Его, как всякого подростка, привлекает романтическая сторона дела: возможность получить винтовку, патрулировать с дружинниками, принимать участие в событиях наравне со взрослыми.

Борьба за «светлое царство социализма» воспринимается мальчиком как новая и интересная игра, полная приключений: *«Это «светлое царство», которое пролетариат должен был завоевать, увлекало меня своей загадочной, невиданной красотой ещё больше, чем далёкие экзотические страны манят начитавшихся Майн Рида восторженных школьников. Те страны, как ни далеки они, всё же разведаны, поделены и занесены на скучные школьные карты. А это «светлое царство», о котором упоминал плакат, не было ещё никем завоевано. Ни одна человеческая нога ещё не ступала по его необыкновенным владениям»* [2, с. 79].

Абстрактность представлений героя о «светлом царстве социализма», за которое он решает бороться, автор подчёркивает не только сравнением с «далекими экзотическими странами», но и ассоциацией со сказкой: поскольку «царство», то оно должно быть и загадочным, и невиданно красивым, и необыкновенным.

Игру Бориса в первооткрывателя неведомого, но прекрасного «царства социализма» автор резко обрывает в начале третьей части произведения. *«Весёлое время»* закончилось, а вместе с ним – и детство главного героя. Из письма подростка к матери, с которого начинается третья часть («Фронт»), мы узнаем, что герой-рассказчик отправляется *«в группу славного товарища Сиверса»*.

Фактически же эта часть произведения начинается со встречи Бориса с другим подростком, почти его ровесником. И тут выясняется, что политические разногласия могут стать причиной не только ссоры, но и убийства. Пока Гориков не узнал, что его новый товарищ – «белый», тот даже нравился Борису. Но лишь только это выяснилось, между недавними приятелями вспыхивает ненависть, они готовы убить друг друга. И убивая случайного попутчика, Борис не сомневается в своей правоте. Однако эта уверенность не скрашивает ужаса, который испытывает мальчишка после произошедшего.

Писатель с психологической точностью передает состояние героя после совершенного им убийства: *«Так, в полузабытьи, пролежал я долго. <...> Я приподнялся, посмотрел на протянутые ко мне руки, и мне стало страшно. Ведь это уже всерьёз! Всё, что происходило в моей жизни раньше, было, в сущности, похоже на игру, даже побег из дома, даже учёба в боевой дружине со славными сормовцами, даже вчерашнее шатанье по лесу, а это уже всерьёз. И страшно стало мне, пятнадцатилетнему мальчугану, в чёрном лесу, рядом с по-настоящему убитым мною человеком...»* [2, с. 99]. Естественным представляется в этой ситуации желание

бежать с места преступления – «к дороге, к деревне, к людям – только бы не оставаться больше одному» [2, с. 100].

Название третьей части – «Фронт» – подчёркивает противопоставление изображаемых в ней событий всему, что было до этого: фронт, в отличие от тыла, предполагает жёсткость, а часто – и жестокость. Для Бориса же это, кроме того, – время резкого взросления, постижения серьёзности, «взаправдашности» всего происходящего.

Однако для понимания того, что жизнь – «не игра», герою-рассказчику необходимо пережить ещё два потрясения, связанных с гибелью людей. Первое – когда по его вине гибнет Чубук. Драматизм ситуации усугубляется тем, что Чубук, попавший в плен из-за беспечности Бориса, гибнет с уверенностью в его предательстве. Чудом спасшийся подросток испытывает муки совести, потому что не может ни помочь старшему другу, ни хотя бы оправдаться в его глазах.

Второе событие – история с Федей Сырцовым, которого Борис уважал и почти боготворил за его смелость, граничащую с бесшабашностью и безответственностью. Обман, из ложной солидарности поддержанный мальчиком, и самодовольство командира разведчиков стали причиной гибели людей.

После этих «уроков» герой понимает, что за ошибки приходится дорого расплачиваться, и не всегда тем, кто их допустил. Так постепенно Гайдар показывает нам взросление Бориса Горикова, обретение им жизненного опыта, определение своего пути. Трезвый взгляд на жизнь, тонкое психологическое чутьё помогают писателю избежать прямолинейности в рассуждениях о причинах прихода Бориса именно к «красным». В повести неоднократно подчёркивается *случайность* совершённого героем выбора. Кроме мимолетных замечаний самого рассказчика, важным представляется разговор Бориса с Чубуком. На уверения мальчика в самостоятельности сделанного им выбора взрослый человек замечает: «Сам... Ну конечно, сам. Это тебе только кажется, что сам. Жизнь так повернулась, вот тебе и сам!» [2, с. 131]. Чубук, по сути дела, выражает авторскую позицию, отмечая, что решающую роль в этой ситуации играет авторитет взрослых людей, симпатичных мальчику.

Судьба подростка во все времена зависела от тех, кто оказывался с ним рядом (командир отряда Шебалов сравнивает молодого человека с «заготовкой» – «на какую колодку натянешь, такая и будет»), но в обстановке политической неразберихи это влияние многократно усиливается.

Интересно, что уже будучи в отряде, фактически определившись, пройдя через убийство, Борис испытывает сомнения в правомерности действий партизан. Например, показательна его реакция на рассказ Васьки Шмакова о «спалённом хutore»: «<...> а если не отстроится? Разве

можно хутор сжигать?». Однако разгул всеобщей ненависти постепенно захватывает и его. *«Теперь атмосфера разбушевавшейся ненависти, рассказы о прошлом, которого я не знал, неоплаченные обиды, накопленные веками, разожгли постепенно и меня, как горячие уголья раскаляют случайно попавший в золу железный гвоздь»* [2, с. 131].

Противоречивость и пути героя, и исторического времени, с которым совпал выбор этого пути, подчёркивается встречей с хозяином разрушенной усадьбы, «набрасывающим план мирового переустройства» в смутное время. Старичок произносит фразу, которая по прошествии десятилетий звучит почти пророчески: *«Жизнь пошумит, пошумит, а правда останется. <...> Были и раньше бунты, была пугачёвщина, был пятый год, так же разрушались, сжигались усадьбы. Проходило время, и, как птица Феникс из пепла, возникало разрушенное, собиралось разрозненное»* [2, с. 141].

И хотя рассказчик далёк от того, чтобы согласиться с этим утверждением, и Гайдар не был бы Гайдаром, если бы хозяин усадьбы не послал кого-то за «белыми», все-таки и такая позиция в повести имеет место. При этом решающую роль в выборе подростком своей дороги в жизни сыграли не его дядя и не старичок-философ, а учитель Галка, Чубук и Шебалов.

Вроде бы «Школа» вполне отвечает канону, господствовавшему в советской литературе: Борис вступает в партию большевиков, – но автор не завершает произведение ни этим событием, ни сценой боя, которая могла бы стать эффектным финалом. Обладая художественным чутьем, писатель заканчивает повесть переживаниями Бориса Горикова после боя, в котором смертельно ранен Васька Шмаков, ранен и сам герой-рассказчик. Произведение о формировании характера подростка в непростой общественно-политической ситуации оканчивается не вселяющей особого оптимизма фразой: *«Мелькнул огонёк... другой... Послышался тихий, печальный звук рожка. Шли санитары»* [2, с. 181].

Слова эти рождают ощущение тоски, вызывают раздумья над тем, оправдана ли гибель людей в борьбе за какое-то *«неведомое царство социализма»*. Обращение умирающего Васьки Шмакова к Борису: *«<...> а мы всё-таки заняли»*, – почти заглушается щемящей нотой. Ни писатель, ни его герой, ни читатель не испытывают радости от такой победы, поэтому повесть венчается не бравурным маршем, а *«тихим печальным звуком рожка»*. Мы прощаемся с героем, когда он находится на грани жизни и смерти. В ситуации экзистенциальной человек размышляет не о политике, а о самоценности жизни: своей, других людей, человеческой жизни вообще. Главный урок, который извлекает современный читатель из «Школы» Гайдара, – постижение того, что самое дорогое на свете – просто жизнь.

Внимательное прочтение повести Аркадия Гайдара помогает по-новому взглянуть на поставленные в ней проблемы и позволяет включить это произведение в круг чтения старшеклассников.

Литература

1. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Учебник для студентов высших и средних педагогических учебных заведений. М., 2000.
2. Гайдар А.П. Школа. М., 1979.

**Игра и жизнь в пьесах «Мещанин во дворянстве» Мольера
и «Полоумный Журден» Булгакова
(материалы к уроку в 11 классе)**

Сопоставительное изучение в выпускном классе «Мещанина во дворянстве» Мольера и «Полоумного Журдена» Булгакова оправдано рядом причин. Во-первых, оно предварено знакомством с комедией Мольера, традиционно изучаемой в школе, и может явиться своеобразным введением в булгаковский мир. Во-вторых, сравнение двух произведений позволит не только лучше понять, как это бывает в таких случаях, каждое из них, но и способствовать формированию взгляда на литературу как единое контекстуальное пространство, тем более что сам Булгаков осмыслял свое творчество как звено в «эволюционном» ряду культуры. Наконец, анализ драматического текста поможет преодолению «романоцентризма» в программах старших классов.

Известно, какое значительное место занимал в творческом сознании Булгакова французский комедиограф. Им вызваны к жизни пьесы «Кабала святош (Мольер)» (<1929–1936>), «Полоумный Журден» (<1932>) и повесть «Мольер (Жизнь господина де Мольера)» (<1933>). Судьба «Полоумного Журдена» оказалась не менее сложной, чем судьбы двух других «мольеровских» произведений. Эта пьеса при жизни автора не публиковалась и не ставилась, и после включения в издание 1965 года «М. Булгаков. Драммы и комедии» её ставили реже других булгаковских пьес, ещё больше ей не везло с рецензиями и изучением (см., например: [1]). Заслуживают внимания комментарии А. А. Грубина к «Полоумному Журдену» [2, с. 615–621], но они требуют уточнения и распространения.

Сравнительный анализ пьес можно начать с их названий. Буквальный перевод мольеровского названия – «Буржуа-дворянин» (*Le bourgeois gentilhomme*). Это оригинальное оксюморонное заглавие более точно передает неоднозначность главного персонажа и всей пьесы, чем переводное, подчёркивающее её сатирический план. Первая часть авторского заглавия соотнесена с бытовыми сценами пьесы, с «прозой» жизни, вторая – с балетным, игровым её пространством и стоящим за ним иллюзорным миром высших ценностей, со «стихами», «поэзией». Эпитет «полоумный» в названии булгаковской пьесы эту двойственность преломляет. Здесь акцент переносится с неоднородности купца-самодура, ограниченного, туповатого, но стремящегося вырваться из серых, монотонных будней, взыскующего праздника, на сумасшествие Журдена. Это взгляд на Журдена его домашних и других персонажей, не понимающих и не принимающих его сложности или ловко ею пользующихся.

Название «Полоумный Журден» сразу же вводит читателя (зрителя) в мир Булгакова, где мотив безумия – сквозной. Назовём здесь рассказ «Красная корона», пьесы «Бег», «Кабала святош», «Адам и Ева», «Последние дни (Пушкин)» и др. Безумие – одна из форм, в которых у Булгакова осуществляется «состояние экзистенциального распутья, «диффузии» потустороннего и посюстороннего миров», характерное «для мироощущения писателя и его героев» [3, с. 32]. Другой такой формой является структура «текст в тексте», «театр в театре», отвечающая «фабульно-композиционному принципу “анфилады”, “матрешки”» [3, с. 72]. Таковы рассказ «Морфий», повесть «Собачье сердце», романы «Записки покойника» и «Мастер и Маргарита», комедия «Багровый остров», драма «Кабала святош», мольериана «Полоумный Журден».

Подзаголовок «Мольериана в трех действиях» в булгаковской пьесе и вторая афиша «Действующие лица балета» в мольеровской содержат установку на импровизацию, экспромт, сообщают пьесам празднично-артистическое измерение. Вокально-хореографические номера, пародийная балетная феерия реализуют мечты мольеровского Журдена. Жанровое же обозначение «мольериана» – это целый смысловой комплекс: и вольный перевод пьесы Мольера, и учёт его комедиографии как единого художественного пространства, и драматургическая фантазия на мольеровские темы, и игра, импровизация в самом произведении.

В булгаковскую версию мольеровой комедии введены философ Панкрасс из «Брака поневоле», Дон Жуан и Статуя Командора из «Дон Жуана», Брэндаван – слуга Мольера и лакей Гарпагона из «Скупого». В «Скупом» же обыгрывалась хромота Бижара (младшего), исполнявшего роль Лаплеша. Композиционный принцип «Полоумного Журдена» – «театр в театре», репетиция пьесы Мольера (перед показом её королю) – заставляет вспомнить комедию «Версальский экспромт».

Панкрасс у Булгакова повышается в ранге – это теперь не просто учитель философии, как у Мольера, а герой, представляющий одну из основных тем пьесы – соотношение театра и жизни, иллюзии и реальности.

Чем объяснить появление в «Полоумном Журдене» сцены именно из «Дон Жуана» и именно его финала? Возможно, Булгаков подчёркивает: его «перелицовка» мольеровской комедии столь же оправданна, как и мольеровский «Дон Жуан», в котором автор значительно отступает не только от предшествующих версий о севильском обольстителе, в частности, от драмы Тирсо де Молины, но и от своего же классицистического канона высокой комедии. К тому же Статуя Командора в разыгрываемой перед Журденом сцене предупреждает, кроме Дон Жуана, и Журдена, обходящего в своих проектах родственников и их права: *«Остановитесь, Дон Жуан <...> Закоренелость в грехе ведет к ужасной смерти!»* [4, с. 133]. Дон Жуан, человек

играющий, забывающий у Мольера об опасной двойственности игры, спроецирован у Булгакова на инициаторов турецкой церемонии Ковьеля и Клеонта. Остроумно показано исчезновение Дон Жуана и Статуи у Булгакова. Оба персонажа проваливаются, как Дон Жуан у Мольера, но проваливаются не «по воле автора», а по приказу госпожи Журден, трезвой, прочно стоящей на ногах и едва не сорвавшей план Ковьеля и Клеонта. Попутно отметим каламбур: «*Оба пошли вон из моего дома сию секунду! Провалитесь!*» Дон Жуан и Статуя проваливаются» (с. 133); это не единственный случай словесной игры в пьесе Булгакова.

Обращение г-жи Журден (Юбера) к Клеонту (Лагранжу) тот принимает за оскорбляющее его уточнение (речь идёт о Журдене):

Ю б е р. *Огорчает меня один идиот, Клеонт.*

Л а г р а н ж. *За что такие слова, сударыня, помилуйте!*

<...>

Ю б е р. *Идиот этот – мой муж, Клеонт* (с. 140).

В последнем действии Бежар обыгрывает пожелание Ковьеля (переводчика турецкого вельможи): «*Здравствуй, жена. Да ниспошлет тебе небо силу льва, старая змея...*» [с. 153] – «*Да ниспошлет вам небо силу льва и мудрость змеи!*» (с. 151).

«Мольериана» снимает статус высокой классицистической комедии в пяти действиях. Это можно объяснить тем, что булгаковские пьесы – 3- или 4-актные, или – ночной репетицией, которую проводят уставшие за день актеры.

Список действующих лиц у Булгакова, исполняющих «Мещанина во дворянстве», повторяет мольеровскую афишу до представления учителей. Кроме господина Дебри – учителя фехтования и Дюкруази – философа Панкрасса, здесь названы Брэндаван, Нотариус, Дон Жуан, Статуя Командора. Учитель музыки является еще и учителем театра – так подчеркнута важная в пьесе тема театра. Фраза «*Я бы хотел, чтобы было как в театре, так же красиво*» (с. 132) – пояснение Журдена, желающего написать любовную записку Доримене, – является аналогом знаменитых слов мольеровского героя: «*...Я и не подозревал, что вот уже более сорока лет говорю прозой*» (перевод Н. Любимова).

Вторая, балетная, афиша в «Полоумном Журдене» «ужата» до одной строки. В обоих пьесах действие происходит в Париже. Булгаков также повторяет реальный год постановки мольеровского «Мещанина во дворянстве» – 1670.

Особо следует сказать о Ковьеле. Он у Булгакова – и актёр, и персонаж с одним и тем же именем. У прочих же актеров, «списанных» с реальных актеров мольеровской труппы, имена не совпадают с ролями.

Выдуманный Булгаковым «актёр» Ковьель, играющий Ковьеля-слугу, то есть самого себя (это имя является французской формой итальянского Ковьелло – маски ловкого слуги из неаполитанского варианта комедии дель арте), подтверждает композиционный принцип пьесы – «театр (репетиция) в театре». Ковьель, отделяющий в афише мольеровских действующих лиц от булгаковских «нововведений», – своего рода место пересечения двух пьес и общей для них темы театра и жизни. Именно этому персонажу у двух драматургов принадлежит творческая инициатива, он – автор театрального розыгрыша, его организатор, кроме того, переводчик, посредник, в конечном счете – ещё и устроитель, помимо своей, двух свадеб. У Мольера он даёт возможность реализоваться грёзам Журдена и восстанавливает нарушенный ход событий. У Булгакова же, доведя с помощью Нотариуса турецкую церемонию до трёх брачных контрактов, Ковьель первым снимает чалму, признаваясь в обмане. Ковьель – художник, как и оба драматурга, и у него лучшее, чем у других действующих лиц (и « актёров», и персонажей), знание не только жизни, но и границ и возможностей игры.

Этой же способностью отделять сцену от реальности наделен Панкрасс, в конце пьесы возвращающий Журдена в посюсторонность:

Ж у р д е н. *Философа ко мне! Пусть он, единственный мой друг, утешит меня.*

Дюкруази возникает возле Бежара.

Господин Панкрасс, скажите мне что-нибудь приятное!

Д ю к р у а з и. *С удовольствием. Спектакль окончен!* (с. 156).

Тем самым он спасает Журдена от сумасшествия.

Еще одна важная скрепа двух пьес обнаруживается в начале первого действия «Полоумного Журдена»: Бежар, как и Мольер, предстает в двух театральных должностях: режиссёра и исполнителя главной роли – Журдена. Убедительно и основание для этой «двухфункциональности» Бежара: остающийся за сценой Мольер болен, как и настоящий Мольер:

Б е ж а р. *Новая пьеса. Завтра спектакль у короля в Шамборе. Итак, Мольер болен. Я поведу репетицию* (с. 124).

Репетиция указывает «на пограничье» между жизнью и театром и на стихию игры, столь важную в «мольериане». Действующие лица в «Полоумном Журдене» импровизируют в наиболее ярких, совершенных мизансценах «Мещанина во дворянстве», балансируя на грани «человек-актёр»:

Б е ж а р. *Итак, я буду краток. Господин Мольер заболел, и я буду играть главную роль – Журдена. Соль в том, что я сошел с ума* (с. 124). Последняя реплика двусмысленна: «я» – это Журден в исполнении Бежара или Бежар, входящий в роль? Дальше Бежар эту двусмысленность пытается преодолеть: «*Я хочу сказать, я, то есть Журден, парижский мещанин, богатый человек, помешался на том, что он – знатный дворянин...*» (с. 125).

Журден в диалоге с учителем танцев сетует на свою хромоту:

Ж у р д е н. *Меня немножко смущает, видите ли, что я хромаю.*

У ч и т е л ь т а н ц е в. *Кто хромает? Вы? С чего вы это взяли, господин Журден?* (с. 631).

Хромает Бежар, а не Журден.

Интересно, что в первой машинописной редакции, по мере вживания актёров в роли, ремарки-обозначения действующих лиц сменялись: Бежар – на Журдена, Юбер – на госпожу Журден, Дюкруази – на Панкрасса и т. д. (см., в частности: [5, с. 285–337], [6, с. 623–660], сравнение двух версий «Полоумного Журдена» может составить отдельный исследовательский сюжет).

«Пограничье» между жизнью и театром усилено и временем суток. Бежар, ещё не став Журденом, отмечает это: *«Утро. Начинается день господина Журдена. Учитель музыки подсматривает в щелку, как одевает Журдена Брэндавуан... Начали»* (с. 126).

Этим «начали» дается установка на игру. То, что актёры столь быстро перевоплощаются в роли, свидетельствует не только и не столько об их профессионализме, сколько о верно схваченных Мольером – в понимании Булгакова – приметах времени и характерах современников.

Жизнь сама как бы диктует, подсказывает бежаровско-мольеровской труппе, направляет их. Границы между жизнью и сценой стираются. Инверсии жизни и театра, выход из игры, прорывы театральной ткани, перевес актёра-человека над персонажем постоянны. Это, например, упоминание имени Мольера перед показом финала из «Дон Жуана», апелляции к публике, объявления Брэндавуаном и Боваль о конце первого и второго действий и антракте, распоряжение Журдена принести ему компресс на голову: просить об этом может не только Журден, не способный прийти к согласию с домашними, но и уставший Бежар. Таким образом, сюжетообразующий принцип амфиболии (двусмысленности), заданный названием, скрепляет в единое целое все уровни произведения: внешний, фабульный (пьеса представляет собой театр/репетицию в театре), внутренний (Бежар, становясь Журденом, помнит о себе, и, наоборот, в Журдене проявляется бежаровское; Ковель – актёр и персонаж, один заменяет в нём другого и т. д.), стилистический (речевой): см. приведённые выше примеры игры слов.

Мотив усталости и желания покоя, звучащий в начале и в конце пьесы, как и мотив безумия, – один из сквозных у Булгакова. Покой – это естественная норма жизни, стабильные условия существования, игра может сделать его многомернее, обогатить, расширить сферу видимого мира, но ни в коей мере не должна заменить или разрушить его. Реальность, обычная жизнь прекрасна не менее чем игра. Этот мотив, обрамляющий репетицию

в пьесе, отделяет в «Полоумном Журдене» театр от жизни. До последнего момента Бежару, узнавшему о репетиции, не хочется терять ощущение свободы и предстоящего отдыха. На протяжении всей пьесы мысль о мускатном винце не покидает его. Заканчивается «Полоумный Журден» фразой Бежара, вернувшегося к самому себе, вышедшего из роли: *«Теперь, надеюсь, уже никто меня не остановит. Благодарение небесам, закончен день. Огни погасли. Идем же в Старую Голубятню, где ждет меня любимое душистое мускатное вино»* (с. 156).

Бежар вынужденно превосходит возможности своей человеческой природы. Ведь не случайно же он так стремится к отдыху, буквально бежит из театра после рабочего дня. Он находится в экстремальной для себя ситуации и едва не сходит с ума. Этому «способствует» и композиция пьесы: здесь не просто «театр в театре», а театральность, так сказать, в кубе. Это, во-первых, проигрываемый финал «Дон Жуана» и особенно «посвящение в мамамуши», включённое, во-вторых, в мольеровскую комедию, которую, в свою очередь репетируют Бежар и его товарищи. Для адекватного пребывания в таком «двойном» театре нужно чувствовать границу между жизнью и сценой. Бежар, входящий, вошедший в роль Журдена-купца и Журдена-турецкого вельможи и с трудом выходящий из «двойной» роли, почти теряет это ощущение. Когда резонёр Клеонт-Лагранж признаётся в маскарадном обмене, Журден прозревает и разоблачает «турков». На второе же «разоблачение» его не хватает. Слова *«Не верю, что ты моя жена! (Срывает женский наряд с Юбера) Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума»* (с. 155) заставляют вспомнить начало репетиции:

Б е ж а р. <...> *Соль в том, что я сошел с ума.*

Ю б е р. *Я давно это стал замечать* (с. 125).

Юбер говорит о Бежаре, ещё не вошедшем в роль Журдена. «Полоумный» Журден – это и «полоумный», едва не сошедший с ума Бежар. Он – хороший актёр и, видимо, неплохой режиссёр, раз Мольер доверяет ему репетицию, но прежде всего – ценящий и любящий жизнь человек. В отличие от Мольера, Булгакова и их сценической «персонификации» Ковьяеля, Бежару не дано быть драматургом, отделяющим жизнь от рампы, видящим и воплощающим неизменную сложность жизни (вероятно, этим объясняется «хромота» Бежара).

В прочтении финала (и всей пьесы) важен и другой авторский акцент. Турецкая церемония, то есть обман, мистификация, рассмотренная с точки зрения ключевой булгаковской антитезы «эволюция – революция», может быть понята как авантюра, насилие над Журденом. Сравним: в «Жизни господина де Мольера» автор-рассказчик замечает: *«<...> лично во мне турецкая часть “Мецианина” не вызывает решительно никакого восторга <...> не поблагодарил бы я <...> Мольера – за сочинение интермедии, которая*

портит хорошую пьесу!» (с. 376). Но и чудаковатый в версии Булгакова Журден остается самодуром, нарушающим естественные права близких. Это обоюдное вмешательство в нормальный, эволюционный ход вещей и не принимает Булгаков, заставляющий Ковелья завершить игру, заигравшегося Клеонта сказать правду новоявленному тестю, а замороченного Журдена прозреть.

Булгаков вслед за Мольером размышляет об игровом пространстве жизни, о разных гранях и функциях игры. Мольеровский Журден видит убожество своей среды, быта, лишённого поэзии, и доступными ему средствами пытается преодолеть его. Этот Журден стремится к празднику. Бежар – к покою. Оба своё получают. Между ними – прозревший по воле Булгакова Журден в исполнении Бежара.

Литература

1. Мягков Б.С. Михаил Булгаков: материалы к персоналии (Литература о жизни и творчестве) // Творчество М. Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 3. СПб., 1995. В разделе «Материалы об отдельных произведениях» есть рубрика, посвящённая «Кабале святош» и «Жизни господина де Мольера», но нет библиографии о «Полоумном Журдене». Эта пьеса обойдена вниманием, в частности, в монографиях В. Петелина «Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть» (М., 2000) и Е. Яблокова «Художественный мир М. Булгакова» (М., 2001).
2. Грубин А.А. Полоумный Журден [комментарии] // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. М., 1990. В этой книге текст пьесы приводится по второй машинописной редакции, с правкой автора и Е.С. Булгаковой.
3. Яблоков Е.А. Художественный мир М. Булгакова. М., 2001.
4. Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Пьесы; Жизнь господина де Мольера; Записки покойника. М., 1990. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.
5. Булгаков М. Драмы и комедии. М., 1965.
6. Булгаков М. Пьесы. М., 1991.

Рассказ Набокова «Обида»: смысл посвящения Бунину

Приоритет в постановке и исследовании проблемы «Бунин и Набоков» принадлежит американскому литературоведу М.Д. Шраеру [1], не обошедшему вниманием и набоковский рассказ 1931 г. «Обида» с посвящением «Ивану Алексеевичу Бунину» [2, с. 195]. Рассматривая это произведение как, в целом, «пробунинское», М.Д. Шраер отказывает «Обиде» в оригинальности: «<...> что-то в рассказе «Обида» чуждо самому духу искусства Набокова» [1, с. 48]. Однако опыт современного набоковедения, исходящего из презумпции криптографичности зрелой набоковской прозы, заставляет усомниться в такой оценке рассказа.

Ключом к нему является название. Залоговая корреляция глагола «обидеть» (обидеть – обидеться) позволяет соотнести «обиду» как с обидчиком (-ами), так и с обиженным (-и). Путя в рассказе представлен как первым (потенциальным обидчиком), так и, в большей степени, вторым (реально обиженным). Мальчик старается «не обидеть» («не озорчи<ть>») кучера, домашних, старушку-француженку, «мучительно краснел за студента» (с. 198). Это его отношение к окружающим вызвано не только врождённой деликатностью, но и благоприобретённой приспособляемостью к неприемлемому им в целом миру («Путя знал по опыту, как все будет неловко и противно», с. 197).

Здесь Набоков полемизирует со старшим писателем. Если у Бунина и его предшественников поездка ребёнка (начало «Обиды» замаскировано под конвенциональное, учитывающее читательскую инерцию восприятия) – удовольствие для него и для повествователя, если аксаковский Серёжа, чеховский Егорушка, бунинский Иля («Далёкое», 1903–1926) открыты и доверчивы к миру, дорога для них – его благодарное освоение, то набоковский Путя, подобно своим взрослым «родственникам» (Василию Ивановичу, Цинциннату Ц.), воспринимает эту поездку как «приглашение на казнь».

В начале путешественник – наблюдатель поневоле, его интерес к дорожным впечатлениям вымучен («придумыва<ет> любознательный вопрос или дельное замечание», с. 195). Потом, по мере приближения к Воскресенскому, принимает поездку как неотвратимость («через несколько минут – конец <...> День предстоял гнетущий, отвратительный, но неизбежный», с. 196) и, наконец, вынужденно соблюдает в гостях правила хорошего тона («необходимо было», с. 197; «надо было», с. 198; «старался делать вид», с. 198; «притворился», с. 200). Старания Пути никого не обидеть и лучше сыграть приличествующую случаю роль оборачиваются всё большей его обиженностью. Его лишили «одиноких, чудесных игр» (с. 197) дома и в гостях лишили игры: его «засаду» превратили в прятки, «никто не

заметил», как Путя «попал тоже в серединку» (с. 199), прятки закончили без него, более того, его «забыли и уехали на пикник», «отняли» (с. 203) и пикник, но «главное» – Таня была с Васей и оба – против него (ср.: «Обиды нет неизъяснимые: / Ты чуждой жизнью обросла» – «Первая любовь» [3, с. 413]). «Ломака» (последнее слово в рассказе) – детская оценка его боязни обидеть других и, в целом, «непрозрачности». Результатом такого взаимного неприятия (миром – ребёнком, ребёнком – мира) становится мысль об угрозе мнимым самоубийством.

Обида оказывается не эпизодическим чувством ребёнка, а уже усвоенным и осознанным ощущением всегдашней неприкаянности, неизбежного одиночества и непонятости, а слово «обида» – адаптированным к детскому словарю выражением восприятия и неприятия чужого и чуждого мира. «*Toute n'est caroché*» – эта фраза француженки, нечаянно выразившей мироощущение мальчика, кроме прямого значения («тут не хорошо»), означает и «всё и вся не хорошо» (Путя слово «тут» слышит как французское «*toute*» – «вся»), ср. этот омофон с рифмующимися с ним по смыслу «*все будет неловко и противно <...> Начиналось прескверно*» (с. 197). Это слово в близком смысловом контексте всплывёт в «Приглашении на казнь»: «*Нет тут! Тупое «тут», подпертое и запертое четую «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит*» [4, с. 444]. Паронимическим дополнением к набоковскому «тут» выглядят немецкие «*tot*» (мёртвый) и «*Tod*» (смерть). Эта звуковая игра продолжена в английском названии рассказа – «*A bad day*», фонетически похожем на «Обиду». «*Тупое «тут»* напоминает о «*tut*» из романа «Под знаком незаконнорождённых»: о Круге, увидевшем убитого сына, в английском тексте дается отчёт по-русски, но латинскими буквами, и первое слово в отчёте – «*tut*»: «*Tut pocherk zhizni stanovitsa kraïne nerazborchivym <...>*» [5, с. 472].

Безысходное одиночество и изгойство Пути подчёркнуто и такой деталью, как «зеленая палочка» (с. 203). Не случаен цвет этого игрового атрибута: зелёной палочкой Путя стукнул «впустую. Никого кругом не было» в отличие от «зелёной палочки» и связанного с ней идеала «муравейных братцев» Л.Н. Толстого («*В особенности же оставило во мне сильное впечатление муравейное братство и таинственная зеленая палочка, связывавшаяся с ним и долженствующая осчастливить всех людей <...> И как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает*» [6, с. 427]). «*Зеленое, муравчатое*» станет определением «там», «*Тамариных Садов*» в «Приглашении на казнь» [4, с. 400]. О «*товарищах*» «детских дней» с благодарностью вспоминает и повествователь

в бунинском рассказе 1900 г. «Над городом» – о *те<x>, что беспечно играли когда-то в лодыжки под заборами, те<x>, которым детство сулило так много*» [7, с. 203].

Таким образом, за комплиментарностью посвящения («рассказ “Обида” дал понять старому мастеру, как Набоков ценит его вклад в создание жанра современного русского рассказа» [1, с. 48], – отмечает М.Д. Шраер) прочитывается прощание с предшествующей традицией изображения детей, её переосмысление: вместо прогнозируемого счастливого будущего – «тут (всё) не хорошо» уже сейчас. «Тут почерк жизни становится крайне неразборчивым» – с предполагаемой его «каллиграфичностью» «там».

Понимание Набоковым феномена детства коррелирует с его творческим методом: детство, «утраченный рай» возвращается, восстанавливается во сне, в творчестве («*Как будущий поэт, предпочитал я сон действительности ясной*» [3. с. 97]; «*В этой жизни, богатой узорами <...> я почел бы за лучшее счастье / так сложить ее дивный ковёр /, чтоб пришелся узор настоящего / на бывшее, на прежний узор*» [3. с. 277]). В этом смысле бунинское, не включавшееся автором в собрание сочинений стихотворение «При свече» звучит вполне по-набоковски (ср.: «*Сердцем помню только детство: / Все другое – не мое*», т. 1, с. 466 – «*Пройдут года, и с ними я уйду <...> и после, может быть, потомок любопытный <...> вздохнет, подумает: он сердцем был дитя!*» – «Детство» [3. с. 100]).

Но у Бунина прошлое не отменяет настоящего, творчество – яви. Характерна его помета на полях VIII главы «Машеньки». Против абзаца «*Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо “интенсивнее” – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный роман, развивающийся с подлинной нежной осторожностью*» [4, с. 61] – Бунин написал: «Ах, как плохо!» [1, с. 45]. Комментарий М.Д. Шраера: «Бунин часто судил о литературе по словесному изяществу, которое считал мериллом мастерства писателя. Резко отрицательное замечание было по-видимому вызвано употреблением прилагательных “интенсивный” и “удивительный”. Хотя оба прилагательных употреблены Набоковым в ироническом ключе, их выбор мог показаться Бунину стилистически неудачным» [1, с. 45]. Вряд ли Бунин не заметил набоковских кавычек, «по-видимому», ему не понравился не стиль – он не принял эстетической позиции автобиографического набоковского героя: отражение, по Бунину, не может быть реальнее, «действительнее» жизни. Бунинское замечание осталось единственным из-за его принципиальности.

Другая функция посвящения как особого знака литературной преемственности – маркировка своей творческой программы, не зависимой от ав-

торитетной традиции. В рассказе фиксируется начало биографии набоковского метагероя. Путя, ещё не взрослый, но уже не ребёнок, проходит через инициацию; её аллюзивный план составляют неотвратимость предстоящего испытания поездкой, название села – Воскресенское, Мцыри в чтении и в «волшебном фонаре», причём из десяти демонстрируемых картин упомянута одна – «*Мцыри и прыгающий на него барс*» (198), мечта Пути о спасении Тани от разбойников, удачное метание копья, мысль о мнимом самоубийстве, старая французенка – проводница в мир иной. (Ср.: «Поскольку главным героем рассказа («Лебеда». – О.В.), как и в «Обида», выступает Путя Шишков, можно предположить, что Набоков намеревался создать развёрнутую литературную хронику своего детства и отрочества – идея, которая получит гораздо более яркое воплощение в первой главе «Дара» [8, с. 440]. В таком случае возможная этимология имени Путя – от «пути»). «Обида» в эмбрионе содержит ряд «констант метаромана» [9, с. 122]. Это мотив отказа от «мы» с акцентируемыми индивидуализацией и честолюбием главного героя (показателен перевес в рассказе «обидеться» над «обидеть»), треугольник «я (в первом или третьем лице) – она – он», взаимообусловленные тема пошлости, мотивы возвращения домой и самоубийства. Путя – первый по возрасту автобиографический набоковский герой, наблюдатель и открыватель бесконечных подробностей бытия, его «*благодати*».

В рассказе угадываются многие черты прозы Набокова. Пиетет Пути перед Васей напоминает об отношении Годунова-Чердынцева к Кончееву, хотя Вася – из породы набоковских пошляков-хищников. Состоятельна также параллель Путя – Цинциннат Ц.: «*В разгаре общих игр сверстники вдруг от него (Цинцинната Ц. – О.В.) отпадали <...> Он был легок и ловок, но с ним не любили играть*» (с. 402, 403). С другой стороны, в Цинциннате Ц., «*непроницаемом*» (с. 403) воспитателе «*детей последнего разбора*» (с. 407), и в учителе Ленском из «Других берегов» даёт о себе знать воспитатель Яков Семёнович, явно симпатичный Путе; «непрозрачность» этого «*играми руковод<ящего>*» студент<а>» (с. 198) объясняет его позицию в отношении к «непрозрачному» же Путе: этот взрослый Путя боится обнаружить свою инаковость. Его пенсне, как и «*очкаст<ое> личико*» (с. 203) совёнка, обозначает актуальную для Набокова тему слепоты. Эпизод с волшебным фонарём, более подробно и с теми же деталями выписанный, составляет третью главу «*главы восьмой*» в «Других берегах». Портрет Тани Корф, как и портрет Тамары в «Других берегах», репродуцирует внешность Машеньки (ср.: «*миллионная девочка с прозрачной кожей, синевой под глазами и черной косой, схваченной над тонкой шеей белым бантом*», «Обида», с. 198 – «*темн<ая> голов<а> <...> с большим бантом черного шелка, которым была подвязана на затылке вдвое сложенная каштановая коса*»

(«Другие берега», с. 580) – «черный бант на нежном затылке», «каштановая коса в черном банте» («Машенька», [4, с. 54]). Портреты «будущих», то есть данных в воспоминаниях взрослого метагероя, возлюбленных являются почти точным негативом наружности Тани Корф: бант на косе поменяет цвет с белого на чёрный, то есть впечатление станет воспоминанием.

Ту же функцию выполняет и «совенок». Его пробуждение при свете дня должно показаться ему сном, как сном ребёнка покажется набоковскому герою вся его последующая жизнь («жизнь была потом лишь цепью дней случайных» [3, с. 99]; «мнится мне, что сон мой долго длился» [3, с. 100]). Кроме того, сова во многих традициях – «плохой» тотем, «несущий угрозу, пророчащий беду» [10, с. 347]. Скорее же всего, совёнок для этого произведения мог быть подсказан бунинским переводом «Гайаваты» Лонгфелло: Нокомис, баюкая Гайавату, поёт: «*Эваия, мой совенок!*» (дважды; глава «Детство Гайаваты»; т. 8, с. 63). Косвенной отсылкой к Гайавате, убившему оленя выстрелом из лука и тем самым прошедшему инициацию (т. 8, с. 68), является Путя, попавший копьём «в сердку» (ср.: «*Я был героем их (английских сказок. – О.В.): / как грозный рыцарь, смел, как грустный рыцарь, тих, / коленапреклонен пред смутной, пред любимой... / О, как влекли меня Ричард Непобедимый, / свободный Робин Гуд, туманный Ланцелот!*» [3, с. 98]). Наконец, одним из синонимов совы являлся «сирин» [11, с. 254].

Итак, в рассказе «Обида» Набоков сознательно отталкивается от Бунина и стоящей за ним русской литературной традиции, в частности, от темы детства. Внешне он остается верным «букве» данной Бунину «присяги» в стихотворении 1920 г. «Как воды гор, твой голос горд и чист» («...ни помыслом, ни словом / не согрешу пред музою твоей», с. 183): посвящение Бунину – единственное, по нашим наблюдениям, посвящение неродственнику в прозаических произведениях Набокова. Фактически же Набоков здесь концептуализирует свою творческую индивидуальность, обозначая в свёрнутом виде фабулу метаромана, то есть программу зрелого творчества.

Литература

1. Шраер М.Д. Бунин и Набоков: поэтика соперничества // И.А. Бунин и русская литература XX века. М., 1995. С. 41–65. Немногочисленную библиографию по этому вопросу см. там же, на с. 62.
2. Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М., 1991. Далее «Обида» и «Другие берега» цитируются по этому изданию с указанием страниц.
3. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М., 1991.
4. Набоков В.В. Романы. М., 1990.
5. Набоков В.В. Bend Sinister: Романы. СПб, 1993.
6. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М, 1983. Т. 14.
7. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 2. Далее ссылки на это издание – в

тексте с указанием тома и страниц.

8. Бойд Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб., 2001.
9. Ерофеев В.В. В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова) // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 162–204.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
11. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1991.

Изучение рассказа Набокова «Облако, озеро, башня» как введение в художественный мир писателя

В учебнике «Русская литература XX века» под редакцией В.В. Агенова отмечается: «Сложность восприятия набоковской прозы связана прежде всего с особенностями субъектной организации повествования», «решающим для глубокого восприятия текста оказывается различие повествовательных перспектив (или “точек зрения”) героя, рассказчика и собственно автора» [1, с. 497, 498]. С этой установкой на изучение набоковского произведения соотносятся не начальные, как следовало бы ожидать, а пятая (из пяти) и вторая (из пяти) позиций в предлагаемых учебником «Вопросах и рекомендациях для самостоятельного анализа» рассказа «Облако, озеро, башня» и в «Вопросах повышенной сложности»: «Объясните неожиданный финал рассказа. От какой “должности” отказался Василий Иванович? Куда отпускает его рассказчик?»; «Какой цели служит “рамочная” конструкция рассказа – прямое появление рассказчика в первом и последнем предложениях?» [1, с. 522–523].

Между тем опыт работы с «Облаком...» подтверждает не только продуктивность отмеченного выше методического указания, но и необходимость – по крайней мере в отношении этого произведения – начать анализ именно с особенностей его субъектной сферы (предполагается предварительное знакомство с понятиями «субъектная организация эпического произведения», «субъект речи», «субъект сознания», «несобственно-прямая речь» и др.). (Об иных возможных прочтениях рассказа см. [2, с. 511]).

С этой целью учащимся предлагаются следующие вопросы и задания:

1. Личное или безличное повествование в рассказе? Кто рассказывает историю Василия Ивановича?
2. Найдите в тексте несобственно-прямую речь. Чьи голоса различимы в каждом случае?
3. Как понять заключительную фразу «Я его отпустил, разумеется» и начальное словосочетание «Один из моих представителей...»?
4. Сделайте вывод о концепции рассказа.

Дополнительное задание: соотнесите образ Василия Ивановича с Цинциннатом Ц., героем романа «Приглашение на казнь». Что сближает героев друг с другом и с их автором? Почему у обоих произведений схожие финалы? Каких еще известных вам набоковских героев можно поставить в ряд с названными?

В начале занятия преподаватель напоминает, что жанр рассказа, как и само слово «рассказ», предполагает повествование от первого лица (отчётливо или условно, как в данном случае, персонифицированного). В этом

смысле рассказ близок к лирике, а как малая эпическая форма – к стихотворной лирике. Как и в лирическом стихотворении, в рассказе повышен удельный вес слова, усилены вертикальные связи; сюжетность в нем соперничает с метафоризмом. Рассказ лаконичен и смыслоёмок. Понятно, что в прозе поэта, каким был Набоков, не может не сказаться его версификационный опыт.

В результате наблюдений учащиеся вместе с преподавателем отмечают следующее. Внешне оформленный как перволичный, рассказ о Василии Ивановиче в то же время объективировано-безличен. Анонимный «я»-рассказчик (якобы «владелец фирмы» – так обозначил эту повествовательную инстанцию Н.А. Анастасьев [3, с. 150]), с одной стороны, подчеркнуто дистанцирован от своего «работника»: *«Я сейчас не могу вспомнить его имя и отчество. Кажется, Василий Иванович»* [4, с. 404], – с другой же, – признается в родстве душ: *«Нас с ним всегда поражала...»* (с. 406). Противоречие это разрешается, когда читатель узнает из последнего абзаца о том, что герой *«по возвращении в Берлин побывал»* (с. 411) у рассказчика и тот воспроизвел события *«увеселения»* (с. 404) и впечатления Василия Ивановича. Повторно *«Облако, озеро, башня»* читается как текст в тексте: рассказ героя передан неким «я». Отсюда – постоянные переходы от «я» к «он», субъективно-объективное (или наоборот) повествование. Такая его организация реализует буквально-этимологическое значение слова «текст» – «связь», «соединение». Это «(с)плетение» разных повествовательных интенций укрепляется несобственно-прямой речью. Охарактеризуем некоторые случаи ее употребления.

«Василию Ивановичу, как наименее нагруженному, дали нести под мышкой огромный круглый хлеб. До чего я тебя ненавижу, насыщенный!» (с. 408) – здесь нейтральная повествовательная интонация «я»-рассказчика сливается с голосом Василия Ивановича.

«Почтовый чиновник, побывавший в России, соорудил из палки и ремня кнут, которым стал действовать, как черт, ловко. Молодчина!» (с. 411) – здесь взаимодействуют голоса злоиронического «я»-рассказчика, Василия Ивановича и его попутчиков, одобряющих действия почтового чиновника. Обратим внимание на писательское мастерство: одно слово («Молодчина!») сочтает несколько неоднозначных интенций.

Иной акцент поставлен в следующих за этим словом фразах: *«Остальные мужчины больше полагались на свои железные каблук, а женщины пробавлялись щипками да пощечинами. Было преселело»*, – кроме иронии рассказчика, передающего историю Василия Ивановича, здесь ошутима, с одной стороны, интонация полного удовлетворения и, с другой, – подведение печальных итогов.

Затруднения в определении повествовательного статуса вызывают предложения с обращениями «*моя любовь*». Ответим, что в этих случаях несобственно-прямой речи (их три) к голосам Василия Ивановича, «*восьмой год безвыходно любившего чужую жену*» (с. 405), и рассказчика присоединяется авторский голос. Особую выразительность это трёхголосое обращение приобретает в момент встречи героя с чудесным пейзажем, воплощением ожидаемого счастья: «*Таких, разумеется, видов в средней Европе сколько угодно, но именно, именно этот, по невыразимой и неповторимой согласованности его трех главных частей, по улыбке его, по какой-то таинственной невинности, – любовь моя! послушная моя! – был чем-то таким единственным, и родным, и давно обещанным, так понимал созерцателя, что Василий Иванович даже прижал руку к сердцу, словно смотрел, тут ли оно, чтобы его отдать*» (с. 409).

Подтверждает то, что образ автора – третья повествовательная инстанция, максимально близкая, а в конструкциях с обращениями сливающаяся с «я»-рассказчиком и Василием Ивановичем, внимательное чтение последнего абзаца, а затем – перечитывание рассказа и введение его в контекст набоковского творчества.

«*Повторял (Василий Иванович. – О.В.) без конца, что вынужден отказать от должности, умолял отпустить, говорил, что больше не может, что сил больше нет быть человеком. Я его отпустил, разумеется*» (с. 411). Поведение того и другого в этой сцене нелогично. Почему униженный, избитый в поездке человек отказывается от достаточно комфортной службы в «фирме» в период дефицита рабочих мест в Берлине, особенно – для русских эмигрантов («*У меня он зарабатывал достаточно на малую русскую жизнь*», 410), тем более что у него – едва ли не полное взаимопонимание с «хозяином фирмы»? Чем мотивированы настойчивое желание героя «*отпустить его*» (уволить?) и спокойно-уверенное исполнение его мольбы?

Не найдя внятных ответов на эти вопросы, приходим к заключению, что автор, проводя своего рода художественный эксперимент на адаптацию индивидуального сознания к условиям деспотического социума, «*отпускает*» Василия Ивановича не в небытие, как может показаться (это означало бы признание Набоковым неизбежности растворения личности в массе), а освобождает своего «*представителя*», а значит, и себя от необходимости объективации («*должности*») неотъемлемой части своего сознания. Отсюда – уверенное «*разумеется*».

Осознание сложной субъектной организации рассказа позволяет учащимся при перечитывании «Облака...» увидеть за его поверхностью многослойную, «складчатую» эстетическую реальность. Повествование ведется не от лица владельца фирмы, как кажется сначала, а от «я», близкого

к автору. «Один из моих представителей» – протагонист Василий Иванович – не просто «работник» (с. 404), а заветная сторона авторской души; то, что он «холостяк» (с. 404), означает всяческую его необремененность, неукорененность. Этому соответствует «кроткость» героя и его «коротковатость» (с. 404), «фланелевая рубашка вольного фасона» (с. 404), «судьба в открытом платье» (с. 404), «когда-то виденный во сне вечерний горизонт» (с. 405) – что ещё? – и, в конечном счёте, предошущение счастья, с которым Василий Иванович отправляется в путешествие, и само счастье в образе «облака, озера, баини».

Каждое обращение к набоковскому тексту позволяет обнаружить прежде не замеченные детали, «рифмующиеся» с уже увиденными, подтверждающие концепцию рассказа. Так, чудесный пейзаж с его «невыразимой и неповторимой согласованностью трех главных частей» предвосхищен «сочетанием каких-нибудь совсем ничтожных предметов – пятном на платформе, вишневой косточкой, окурком <...> вот этими тремя штучками в каком-то их взаимном расположении, этим узором» (с. 406), «елками, обрывами, пенистыми речками» (с. 409), а чуть позже эхом откликнется в «помощи, обещании и отраде» (с. 410), в «книгах, синем костюме, ее фотографии» (с. 410). «Три главные части» – это и слоги трёхсложной стопы, складывающиеся в трёхстопный дактиль названия, отдельных словосочетаний и фраз: «синяя сырость оврага», «чистое синее озеро», «высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная баиня» (здесь скользящая анакруза или без первого слова строка гекзаметра), «именно, именно этот», «пахло жасмином и сеном». Нетрудно найти другие упоминания числа три, так или иначе обыгранного.

В ряду этих внутренних скреп – и «солнечные» детали в наблюдениях героя: «Утро поднялось пасмурное, но теплое, парное, с внутренним солнцем» (с. 405); «жгучее солнце пробиралось к углу окошка и вдруг обливало желтую лавку», «...бешено засакакали, вертясь в солнечном кипятке, тысячи буковых стволов...» (с. 406); «...низкое алое солнце целиком вошло в замызганный, запачканный, собственным грохотом оглушенный вагон...» (с. 407); «...в одну солнечную секунду понял...» (с. 410).

Можно подумать о том, какие коннотации у повторяющегося «разуметсяя», соотнести замеченный героем окурочек на платформе с окурочком, который его «заставили съесть» (с. 409), найти другие параллели в тексте.

Каламбурно звучащий тютчевский стих («Мысль изреченная есть ложь» – «Мы слизь. Реченная есть ложь», с. 405) указывает на неприспособленность к этому миру Василия Ивановича («Мы слизь») и на иллюзорно-экспериментальный характер рассказа и его героя («Реченная есть ложь»). Возможны и другие акценты в понимании этой детали: строка из

Тютчева подтверждает «опасения героя и несбыточность его надежд обрести в совершенном сочетании “облако – озеро – башня” утраченное счастье» [5, с. 29]; писатель здесь «показал покачиванье поезда на стрелках через прыгающие буквы» [3, с. 151].

Подготавливает финал рассказа фраза «*Ночная бабочка металась по потолку, чокаясь со своей тенью*» (с. 408). Это наблюдение героя мотивировано психофизически: оставленный на ночь в тесной комнате с болтливым почтовым чиновником – «*чудовищем в арестантских подштанниках*» (с. 408, «тюремная» ассоциация), – он не может сосредоточиться на «*чудесных*» (с. 405), «*драгоценных*» (с. 408) дневных впечатлениях и вынужден лежать с открытыми глазами и смотреть вверх. Но это и несовпадение «я»-рассказчика со смятенным двойником – Василием Ивановичем, находящимся фактически в плену у чиновника. Упоминание о «*шелковистой лепизме*» (с. 408), конечно же, – прямая отсылка к автору-энтомологу.

Кроме внутренних переключек, рассказ организован рядом оппозиций, значимых для всего набоковского творчества. Назовём их. Путешествие навязано герою, как и Пугачёву в рассказе «Обида», начинающему биографию набоковского метагероя («*Пуля знал по опыту, как все будет неловко и противно*», с. 197). Ценная его наблюдениями и ожиданием счастья, поездка редуцируется сначала до «*увеспоездки*», а потом – до «*приглашения на казнь*» (с. 411), насилия физического и духовного (о насилии в разных его формах – рассказы «Королек», «Лик», «Истребление тиранов», так же, как и «Облако, озеро, башня», входящие в сборник «Весна в Фиальте»). Чиновничье-канцелярская «*увеспоездка*» противопоставит поэтичному «*путешествию*», странствию, пути и ассоциативно связана с «*долговязостью*», «*пудовостью*» (с. 405) спутников Василия Ивановича. Его одухотворенности противостоят их подчеркнутая телесность и пошлость; «непрозрачности» – массовость, унифицированность; его Тютчеву с «*Silentium!*» («Молчание!») – хоровое исполнение туристского гимна; многомерности героя (отметим его синэстезию, цветное зрение, унаследованные от автора, – «*...цветы сливались в цветные строки*», «*синяя сырость оврага*», с. 406) – плоскостность, одномерность Грет и Шульцев.

О солнце в туристских стихах «*добрых людей*» поется в прямом смысле, в отличие от «солнечного» метафоризма Василия Ивановича. Вспомним писательское замечание: «Здравый смысл прям, а во всех важнейших ценностях и озарениях есть прекрасная закругленность» [6, с. 466]. Прямые «*палка толстая*» в экскурсантском гимне, альпеншток Шрама, «*конец цветного зонтика*» Путиной сестры (с. 197) (о богатой коннотативности «палок» у Набокова см.: [7]); округлы «*ромашки, намалеванные на белых стенах*», «*небольшое зеркало, наполовину полное ромашкового*

настоя», «озеро с облаком и башней, в неподвижном и полном сочетании счастья» (с. 410).

Индивидуальность Василия Ивановича (отметим здесь царственность его имени и его тёзок – героев рассказов «Весна в Фиальте», «Круг», «Набор», «Василий Шишков») соположена со «сборным, мягким, многоруким существом» (с. 408) – участниками «увеселения», безликость которых возмещена групповой функциональностью: у них есть безымянный вожак-предводитель, идеолог – Шрам, исполнитель-палач – почтовый чиновник, толпа, бездумно следующая этим групповым лидером. Наконец, «патернализму» вожака-узурпатора («Собирайтесь, дети, мы идем дальше. <...> Я отвечаю за каждого из вас и каждого из вас доставлю назад живым или мертвым», с. 410, 411) противостоит власть сочувствующей протагонисту метафизической силы. Так было в «Приглашении на казнь» (автореминисценция из романа намекает на это), с Цинциннатом Ц., примерно то же произойдёт ещё с одним набоковским персонажем – Адамом Кругом в книге «Под знаком незаконнорожденных».

Вообще говоря, отношение к набоковским рассказам как к творческой лаборатории, в которой проигрываются художественные особенности романских тем, может быть изменено предположением о вполне вероятной писательской стратегии. Рассказ как жанр способен являться синекдохой творческого наследия, тем более рассказ Набокова, в поэтике которого часть – больше целого (сон, воспоминание значимее яви, детство – «взрослой» жизни, личность – коллектива и т. д.). Набоковский рассказ, повторимся, – ещё и рассказ стихотворца, напоминающий об этом учтенной «теснотой стихового ряда».

В «Облаке, озере, башне» заметны некоторые черты набоковского творчества – «метаромана», по известному определению Виктора Ерофеева. Это мотив отказа от «мы» с акцентированной индивидуализацией героя, взаимообусловленные темы пошлости, мотивы возвращения домой, (само)убийства. «Чем ярче человек, чем необычней, тем ближе он к плахе. Ибо на “странное” всегда откликается “страшное”» [6, с. 466], – замечает писатель в рассуждениях о здравом смысле. Образ «странной» личности связан в набоковской прозе с мотивом предопределенности. Смерть, убийство, самоубийство или только мысль об угрозе самоубийства (случай Пути в рассказе «Обида») – результат взаимного неприятия (миром – неординарной личности и ею – мира пошляков, наделённых развитым здравым смыслом). Набоковские «представители» часто находятся рядом с гибелью, от которой их может спасти авторское всевластие.

Таким образом, «различение повествовательных перспектив» в рассказе «Облако, озеро, башня» – Василия Ивановича, безымянного повест-

вователя и собственно автора, – действительно, позволяет воспринять рассказ достаточно глубоко. За жизнеподобной историей Василия Ивановича (первое, поверхностное чтение) обнаруживается условность экспериментальной эстетической реальности, где одновременно исследуется один из вариантов взаимоотношений личности и толпы и в очередной раз утверждаются константы поэтического мира Набокова.

Литература

1. Леденев А.В.В. Набоков // Русская литература XX века. 11 кл.: Учеб. для общеобразоват. учеб. заведений. В 2 ч. Ч 1. / Под ред. В.В. Агеносова. 2-е изд. М., 1997.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. М.–СПб., 2001.
3. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М., 1992.
4. Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М., 1991.. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием страниц.
5. Сваровская А.С. Природа тирании в прозе В. Набокова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 2. В. Набоков в контексте русской литературы XX века. Томск, 2000. С. 25–37.
6. Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
7. Десятков В.В., Куляпин А.И. Умножение на кол, или Поэт и чернь (о романе Набокова «Отчаяние») / Десятков В.В., Куляпин А.И. Прозрачные вещи. Очерки по истории литературы и культуры XX века. Барнаул, 2001. С. 4–17.

«Тень» Евгения Шварца: к проблеме интерпретации
«бродячего сюжета»

Обращаясь к заимствованным сюжетам, Евгений Шварц не ставил перед собой задачу их совершенствования или изменения. Его привлекала возможность найти «кочующему» сюжету опору в современной жизни, доказать правоту сказки, опираясь на собственные наблюдения. Драматург демонстрирует в своих пьесах-сказках попытку современного восприятия старого сюжета. Результат художественного эксперимента оказывается успешным, потому что выдумка сливается у Шварца с правдой жизни, фантазия утверждает себя в реальных человеческих поступках.

Пьеса «Тень» была написана перед Великой Отечественной войной и тогда же впервые поставлена режиссером Николаем Акимовым в Ленинградском театре комедии, но через несколько месяцев её исключили из репертуара и запретили. Лишь в 1960 году эта сказка вновь увидела сцену.

В. Смирнова называет «Тень» «самой человеческой, самой значительной по мысли и самой оптимистичной» [1, с. 154] из сказок Шварца. Это утверждение не лишено основания.

Шварц дал своей пьесе то же заглавие, которое носит одна из философских сказок Г.-Х. Андерсена. Следует отметить, что и он не был создателем этого сюжета. Великий датчанин не скрывает того, что в основу его произведения положена «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо, восходящая к фольклору.

Свидетельство этому мы находим в андерсеновском тексте: *«И он (Учёный. – З.Г.) рассердился, не столько потому, что тень ушла, сколько потому, что вспомнил известную историю о человеке без тени, которую знали все и каждый на его родине, в холодных странах; вернись он теперь туда и расскажи свою историю, все сказали бы, что он пустился подражать другим, а он вовсе в этом не нуждался»* [2, с. 386].

В «Сказке моей жизни» уже Андерсен говорит о собственном подходе к заимствованным сюжетам: *«Чужой сюжет как бы вошёл в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет»* [2, с. 77]. Это признание датского сказочника, как и приведённые нами слова из его «Тени», Шварц взял в качестве эпиграфа к своей пьесе.

Установка на сказочность задаётся в начале первого действия, где вновь упоминается Андерсен:

«У ч ё н ы й. А скажите, мой друг Ганс-Христиан Андерсен, который жил здесь, в этой комнате, до меня, знал о сказках?»

А н н у н ц и а т а. Да, он как-то прознал об этом.

У ч ё н ы й. И что он сказал?»

А н н у н ц и а т а. Он сказал: «Я всю жизнь подозревал, что пишу чистую правду» [2, с. 81].

Сказки и прямо включаются в текст пьесы: сказка о Царевне-лягушке наоборот [2, с. 92], сказка о девочке, наступившей на хлеб [2, с. 87], отсылающая читателя к одноимённому произведению Андерсена. Показательно, что Учёного в произведении Шварца зовут Христиан-Теодор, что позволяет говорить не только о родственной связи героя с персонажами Андерсена и Шамиссо, но и акцентирует его близость с самим Г.-Х. Андерсеном, а также с Э.-Т. Гофманом.

Главный герой пьесы Шварца – историк, который хочет понять, как сделать всех людей счастливыми. Но возможно ли счастье для всех? – этот вопрос, который задаёт Учёному Аннунциата, можно считать одной из главных проблем произведения.

Как и в сказке Андерсена, в пьесе Шварца друг другу противостоят два персонажа: Учёный и Тень. У Андерсена Учёный погибает, а Тень становится королём. Это оказывается возможным, потому что ей удастся уговорить Учёного поменяться с нею местами. Когда он, понимая обман, отказывается от навязанной роли, Тень объявляет его сумасшедшим, и ему отрубает голову.

Учёный у Шварца, прежде чем принять казнь, произносит старинное заклинание: «Тень! Знай своё место!», – и Тень занимает место у его ног. Но никто из окружающих не хочет признавать очевидного, не слушает Учёного, поскольку Тень в роли короля и ближе, и привычнее, и понятнее, и удобнее для всех.

Однако в кульминационный момент драматург следует элементарной логике вещей: когда казнят Учёного, голова слетает и с плеч Тени, – так наглядно демонстрирует автор зависимость Тени от Человека. Победа Учёного становится возможной потому, что он смотрит на мир глазами «простого, наивного человека», а «*поступки простых и честных людей иногда так загадочны!*» [2, с. 100]. Герой пьесы Е. Шварца не способен на компромисс, он верит в сказку, в то, что «*тень может победить только на время. Ведь мир-то держится на нас, на людях, которые работают!*» [2, с. 125].

Основную мысль сказки Шварца можно сформулировать по-разному:

– Всё настоящее и в науке, и в литературе, и в жизни вообще создаётся людьми свободными, честными, а всё подражательное паразитирует на том, что создано настоящими людьми. Тень существует только в зависимости от Учёного, она не самостоятельна, бесплодна и пуста.

– Истинный талант всегда оригинален, а подражательство, даже самое искусное, неизбежно выходит наружу. Подлинный талант всегда отличен от показного величия.

«Тень» Е. Шварца, несомненно, несёт на себе отпечаток конца 1930-х годов, времени её создания. Это особенно ощутимо в решении финала пьесы, более оптимистичного, чем концовка сказки Г.-Х. Андерсена, и в то же время отвечающего правде жизни. Тень, как воплощение зла, не побеждена окончательно. *«Он скрылся, чтобы ещё раз и ещё раз стать у меня на дороге. Но я узнаю его, я всюду узнаю его»*, – говорит Учёный после бегства Тени, понимая, что зло в принципе не может быть уничтожено. Герой осознаёт и то, что изменить к лучшему жизнь в этой сказочной стране, похожей на все другие страны, в настоящее время невозможно. Поэтому в конце пьесы Учёный и Аннунциата уходят из дворца. Драматург остаётся последовательным в своих убеждениях: пусть зло не побеждено, но оно наказано тем, что добро, красота, сказка покидают его.

Литература

1. Смирнова В. Из разных лет: Статьи и воспоминания. М., 1979.
2. Шварц Е. Тень // Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы / Сост. Н.Е. Крыжановская. СПб., 1992.

Образы Дракона и Ланцелота в пьесе Евгения Шварца «Дракон»

Над пьесой «Дракон» Шварц начал работать сразу же после окончания «Тени». Историю создания этой сказки подробно излагает режиссёр Н. Акимов, характеризующий пьесу как «одно из самых замечательных произведений» драматурга [1, с. 231–33]. Пьеса была закончена в Душанбе в 1943 году и поставлена только в одном театре – Ленинградском театре комедии в период его гастролей в Москве по возвращении из эвакуации. Однако состоялись лишь две генеральных репетиции на публике. Единственный открытый спектакль прошёл 4 августа 1944 года.

В период репетиций появилась разгромная статья С. Бородина «Вредная сказка», после которой спектакль запретили. Акимов так вспоминает об этом: «<...> во время премьеры я был вызван к очень взволнованному председателю Комитета, который сообщил мне, что спектакль этот играть больше нельзя. Мотивировок высказано не было, да и не могло быть высказано...» [1, с. 232]. Пьеса вновь увидела свет рампы лишь в 1962 году в Ленинградском театре комедии, а затем была поставлена в Польше, Чехословакии, ГДР, США. В Лондоне на её основе создали радиоспектакль.

Сказка Е. Шварца «Дракон», не получившая при жизни драматурга широкой известности, была тем не менее по достоинству оценена его современниками. Как «лучшую пьесу» писателя отмечает «Дракона» Н. Чуковский [2, с. 264]. В письме, адресованном Шварцу, И. Шнейдерман утверждает, что пьеса – «вещь гениальная в полном смысле этого слова. <...> Такие произведения не пропадают, ей жить и жить в эпоху, её будут открывать заново и поражаться точности её формул, выразивших сущность целой эпохи» [3, с. 742].

Фабульную основу пьесы составляет легенда о рыцаре Ланцелоте, спасшем город от дракона. Драматург значительно раздвигает границы этого образа, включая в родословную своего персонажа «дальних родственников»: «известного странствующего рыцаря Ланцелота» и Георгия Победоносца, на которого, по словам Бургомистра, герой пьесы очень похож. Кроме того, в сцене вручения оружия возникает аллюзия на образ Дон-Кихота. Ланцелоту преподносят шутовские доспехи: тазик от цирюльника, назначенный «исполняющим обязанности шлема», и медный подносик, который «назначен щитом» [4, с. 168].

Для Шварца Ланцелот – не просто тип героя-драконоборца, а собирательный образ, над которым не властно время. Наиболее полную характеристику этому персонажу даёт в финале пьесы Тюремщик: «<...> Ланцелот, он же Георгий, он же Персей-проходимец, в каждой стране именуемый по-своему» [4, с. 190].

Расширение смыслового наполнения образа одного из главных героев сказки позволило драматургу при всей определённости страны и народа (имена и реалии указывают на то, что действие происходит в средневековой Германии) значительно усложнить проблематику пьесы. Главная тема произведения, как и задача художника, заключалась не в изображении многоликости тоталитаризма, а в выявлении причин, делающих возможным существование диктатуры.

Дневниковые записи, в которых Шварц вспоминает атмосферу, царившую в Советском Союзе в конце 1930-х годов, свидетельствуют об осознании им принципиального сходства власти «дракона» в разных странах и в разные эпохи. *«Нет ничего более косного, чем быт. Мы жили внешне, как прежде. Устраивались вечера в Доме писателя. Мы ели и пили. И смеялись. По рабскому положению смеялись и над бедой всеобщей, – а что мы могли ещё сделать?»* [5, с. 630]. Ту безропотность, с которой принимает абсурдную действительность Шварц-человек, пытается преодолеть в сказке «Дракон» Шварц-художник.

Жестокость, холодный расчёт, бесчеловечность и спокойная, привычная покорность, – вот отношения, царящие в городе, внешне тихом и благопристойном. Архивариус Шарлемань на вопрос Ланцелота о том, выступал ли кто-нибудь против Дракона, отвечает: *«Мы не жалуемся. А как же может быть иначе? Пока он здесь – ни один другой дракон не осмелится нас тронуть»* [4, с. 149]. И продолжает: *«Уверю вас, что единственный способ избавиться от драконов – это иметь своего собственного»* [4, с. 150].

Дракон, как ему и полагается, имеет три головы, он многолик, но все его обличья – человеческие. Сначала это – *«пожилой, но крепкий, моложавый, белобрысый человек, с солдатской выправкой. Волосы ёжиком. Он широко улыбается. Вообще общение его, несмотря на грубоватость, не лишено некоторой приятности. Он глуховат»* [4, с. 151]. Затем Дракон приобретает вид *«серьёзного, сдержанного, высоколобого, узколицего, сидящего блондина»* [4, с. 152]. А накануне сражения он превращается в *«крошечного, мертвенно-бледного, пожилого человечка»* [4, с. 169].

Автор несколько раз подчёркивает не только способность Дракона менять внешний вид, но и «человечность» каждого из его обликов. Архивариус Шарлемань объясняет это так: *«Господин дракон так давно живёт среди людей, что иногда сам превращается в человека и заходит к нам в гости по-дружески»* [4, с. 151].

Дракон говорит Ланцелоту о принципах, на которых держится его власть над жителями города: надо только покалечить душу человека – и он твой. Подробно и обстоятельно, с нескрываемым удовольствием рисует властитель те духовные уродства, которыми страдают его подчинённые:

«Мои люди страшные. Таких больше нигде не найдёшь. Моя работа. Я их кроил. <...> Я же их, любезный, лично покалечил. Как требуется, так и покалечил. Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околеет. А душу разорвёшь – станет послушной, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберёшь. Только в моём городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души» [4, с. 170].

Дальнейшие события показывают, что Дракон не преувеличивал душевные уродства горожан: предательство и доносительство по-прежнему царят в городе и после победы Ланцелота и гибели прежнего диктатора. Происходит только формальная перестановка: вместо Дракона к власти приходит Бургомистр, именующий себя теперь Президентом. Раньше других горожан постигнув принцип власти над душами людей, он сразу после победы Ланцелота говорит испуганному сыну: *«Всё идёт великолепно, Генрих. Покойник воспитал их так, что они повезут любого, кто возьмёт вожжи»* [4, с. 184].

Шварц показывает, что лицо власти в очередной раз изменилось, но сам принцип остался прежним; только Дракон был страшен откровенным злодейством, а его преемники – Бургомистр и Генрих – своим нескрываемым цинизмом. Президент наследует привычки и даже выражения предшественника, что весьма откровенно проявляется в сцене подготовки к свадьбе. *«Вольный город»,* – по признанию Шарлеманя, – *«совсем-совсем такой же тихий и послушный, как прежде, – это так страшно»* [4, с. 192].

По законам жанра сказка Е. Шварца имеет благополучный финал. Ланцелот не погиб, он возвращается в город, предотвращая беду, которая вновь грозит Эльзе. Герой уже не покидает тех, кто фактически предал его, не уходит, как это сделал Учёный в «Тени». Для него гораздо важнее остаться и попытаться изменить к лучшему жизнь обитателей города.

Однако такая развязка оставляет привкус горечи. Ланцелот потрясён той жизнью, которую он увидел по возвращении: *«Страшную жизнь увидел я»* [4, с. 205]. И сам он, по его собственному признанию, «не тот, что год назад», резко и непримиримее стал странствующий рыцарь не только к представителям власти, но и к горожанам.

Теперь только открывается для него истинный смысл слов о покалеченных душах. Именно поэтому он не принимает предложения Президента: *«Берите под руку Эльзу и оставьте нас жить по-своему»*, – а формулирует способ лечения духовных калек: *«Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них придётся убить дракона»* [4, с. 206].

По мотивам пьесы «Дракон» в конце 80-х годов XX века Григорий Горин создал киносценарий, по которому Марк Захаров снял фильм «Убить

дракона». Сценарист и режиссёр прочли эту сказку как политический памфлет. От ошибочности такого подхода предостерегал в своё время Григорий Козинцев, отмечая, что *«театры иногда придают шварцевским фигурам и словам злободневный смысл. Это нетрудно сделать. Зрители на лету подхватывают намёки, хохочут, аплодируют. <...> На мой взгляд, искусство Шварца больше, выше карикатуры, это не только сатира, а поэзия, лирическая философия»* [6, с. 288].

Замечание известного режиссёра тем более правомерно, что в начале XXI века заключительная реплика Ланцелота оборачивается не решением проблемы, а лишь очередной вариант её трактовки. Герой-змееборец, дважды освободивший город от Дракона, намерен действовать теми же методами, что и свергнутые им диктаторы: первый *«искалечил»* души горожан, второй намерен *«перекроить»* их. Современная интерпретация заключительной сцены наводит на мысль о том, что насилие неизбежно порождает только насилие, а *«дарованная»* свобода (*«убийство»* внутреннего *«дракона»*) не скоро привьётся в городе с тысячелетней рабской традицией. В сказке «Дракон» Шварц затронул вечную проблему, которую нельзя было решить при жизни драматурга, невозможно решить и в XXI веке, а может быть, она вообще неразрешима.

Литература

1. Акимов Н. Наш автор Евгений Шварц // Житие сказочника. Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. О Евгении Шварце / Сост. Л.В. Поликовская, Е.М. Биневич. – М., 1991. С. 227-234.
2. Чуковский Н. Высокое слово – писатель // Житие сказочника. Евгений Шварц. Из автобиографической прозы. Письма. О Евгении Шварце / Сост. Л.В. Поликовская, Е.М. Биневич. М., 1991. С. 254-266.
3. Цит. по: Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников / Е. Шварц. Л., 1990.
4. Шварц Е. Дракон // Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы / Сост. Н.Е. Крыжановская. СПб., 1992.
5. Цит. по: Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников. Л., 1990.

Художественное своеобразие пьесы-сказки Евгения Шварца «Обыкновенное чудо»

Пьеса «Обыкновенное чудо» была завершена Евгением Шварцем за четыре года до смерти и посвящена его жене – Екатерине Ивановне Шварц. Это – своего рода объяснение в любви.

Первоначально произведение носило название «Медведь», о чём можно найти упоминание в дневниках драматурга: *«Я сегодня утром кончил пьесу «Медведь», которую писал с перерывами с конца 44 года. Эту пьесу я очень любил, прикасался в последнее время к ней с осторожностью и только в такие дни, когда чувствовал себя человеком»* [1, с. 175].

С таким заглавием сказка была поставлена в Ленинградском театре комедии режиссёром Н. Акимовым, и лишь позже, в 1956 году, накануне премьеры спектакля в Театре-студии киноактёра в Москве название было изменено. Режиссёр Э. Гарин отправил Шварцу телеграмму следующего содержания: *«Выпускаем спектакль, афишу. Дирекция, художественный совет, режиссёр просят Вас утвердить новое название пьесы Вашего спектакля «Это просто чудо», скобках «Медведь». На обороте телеграммы рукой Шварца написаны варианты названия пьесы: «Весёлый волшебник», «Послушный волшебник», «Обыкновенное чудо», «Безумный бородач», «Непослушный волшебник»* [1, с. 730].

Смысл нового заглавия, являющегося оксюмороном, поясняет в специально дописанном «Прологе» некий человек, появляющийся перед занавесом: *«Обыкновенное чудо» – какое странное название! Если чудо – значит, необыкновенное! А если обыкновенное – следовательно, не чудо.*

Разгадка в том, что у нас – речь пойдёт о любви. Юноша и девушка влюбляются друг в друга – что обыкновенно. Ссорятся – что тоже не редкость. Едва не умирают от любви. И наконец сила их чувства доходит до такой высоты, что начинает творить настоящие чудеса, – что и удивительно и обыкновенно» [2, с. 211].

Обыкновенное и чудесное в сказках Шварца всегда рядом, как и в жизни, потому что он умеет находить удивительное в обыкновенном и чувствовать естественность чудесного. Будучи зрелым художником, драматург, как и в начале творческого пути, выбирает жанр сказки как наиболее отвечающий правде жизни:

«О любви можно и говорить, и петь песни, а мы расскажем о ней сказку.

В сказке очень удобно укладываются рядом обыкновенное и чудесное и легко понимаются, если смотреть на сказку как на сказку. Как в детстве. Не искать в ней скрытого смысла. Сказка рассказывается не для того,

чтобы скрыть, а для того, чтобы открыть, сказать во всю силу, во весь голос то, что думаешь» [2, с. 211].

По жанровому типу «Обыкновенное чудо» можно отнести и к лирической, и к сатирической сказке одновременно. Все герои: и министр-администратор, и заслуженный деятель охоты, и хозяин гостиницы, не говоря о Принцессе и Медведе, – оригинальны, не имеют литературных прототипов. Встречаются только привычные сказочные образы: король, придворная дама, палач, первый министр, – но они скорее обозначают актёрские амплуа.

«Обыкновенное чудо» – сказка о любви, и уже само название точно определяет то, как относится автор к этому чувству. В пьесе представлены несколько вариаций на тему любви. На первом плане – две пары: Хозяин и Хозяйка, Медведь и Принцесса.

Волшебник и его жена олицетворяют чувства, проверенные временем. Это люди, безоговорочно верящие друг другу и умеющие прощать слабости другого. В этой любви есть привкус горечи, потому что Хозяин бесмертен, а спутница его жизни смертна, а значит расставание неизбежно.

Медведь и Принцесса впервые испытывают чувство любви. Их отношения можно назвать своеобразным поединком. Свойственные первой любви притяжение и отталкивание, нежелание пойти на компромисс воплощаются в метафоре – поединке между Медведем и Принцессой в гостинице, когда каждый из героев защищает своё представление о чести и любви.

По-другому смотрят на любовь Министр-администратор, а также фрейлины Принцессы Ориентия и Аманда.

Администратор с откровенным цинизмом отрицает само существование в природе этого чувства: *«Нет её! Людям я не верю, я слишком хорошо их знаю, а сам ни разу не влюблялся. Следовательно, нет любви! Следовательно, меня посылают на смерть из-за выдумки, предрассудка, пустого места! <...> Когда контрабандист ползёт через пропасть по жердочке или купец плывёт в маленьком судёнышке по Великому океану – это по-чтенно, это понятно. Люди деньги зарабатывают. А во имя чего, извините, мне голову терять? То, что вы называете любовью, – это немного неприлично, довольно смешно и очень приятно. При чём же тут смерть? <...> А эти раздуватели чувств, мучители душ человеческих <...>. Это они лгут, будто совесть существует в природе, уверяют, что сострадание прекрасно, восхваляют верность, учат доблести и толкают на смерть обманутых дурачков! Это они выдумали любовь. Нет её! Поверьте солидно, состоятельному мужчине!»* [2, с. 251]. Этот герой вполне благополучно обходится без любви.

В рассуждениях молодых фрейлин принцессы нет ещё категоричности Министра-администратора, но и они не воспринимают это чувство как реально существующее. Аманда не верит в любовь, потому что *«была влюблена в одного человека, и он оказался таким чудовищем», что она влюбляется «теперь во всех, кому не лень. Всё равно!»* [2, с. 252]. Оринтия на вопрос Короля о существовании этого чувства отвечает: *«Говорить о любви правду так страшно и так трудно, что я разучилась это делать раз и навсегда. Я говорю о любви то, чего от меня ждут»* [2, с. 252]. Неверие в любовь, впрочем, не мешает фрейлинам в дальнейшем выйти замуж.

Ещё одна вариация на тему любви представлена историей Эмиля и Эмилии. Уже их имена свидетельствуют о предназначенности героев друг для друга. Однако давняя ссора из-за пустяка и нежелание пойти на уступки привели к разлуке. Прожив порознь двадцать пять лет, изменившись, они сохранили свои чувства.

Понимая хрупкость *«обыкновенного чуда»*, Трактирщик пытается помочь Медведю и Принцессе, но оказывается, что этот путь каждый должен пройти сам. Чужой опыт остаётся невостребованным. Только осознав невозможность жизни без Принцессы, преодолев непреодолимые преграды, Медведь превращается в Человека.

Свои размышления о любви драматург вложил в уста Хозяина, которого можно считать героем-резонёром. Он сочиняет сказку, чтобы признаться в любви своей жене: *«Мне захотелось поговорить с тобой о любви. Но я волшебник. И я взял и собрал людей и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала. Вот как я тебя люблю. Одни, правда, работали лучше, другие хуже, но я уже успел привыкнуть к ним. Не зачёркивать же! Не слова – люди»* [2, с. 269].

Пьеса Шварца, посвящённая его жене, тоже является объяснением в любви. Кроме того, здесь выражена мысль о чудесной силе искусства, способного преодолеть театральную условность и стать подлинной жизнью.

Хозяин противостоит тем, кто не верит в существование любви. В финале второго действия звучит страстный монолог героя о волшебной силе высокого чувства: *«Кто смеет рассуждать или предсказывать, когда высокие чувства овладевают человеком? Нищие, безоружные люди сбрасывают королей с престола из любви к ближнему. Из любви к родине солдаты попирают смерть ногами, и та бежит без оглядки. Мудрецы поднимаются на небо и ныряют в самый ад – из любви к истине. Землю перестраивают из любви к прекрасному»* [2, с. 259].

Правота Хозяина подтверждается совершающимся уже против его воли чудом: *«Гляди: это человек, человек идёт по дорожке со своей невестой и разговаривает с ней тихонечко. Любовь так переплавил его, что не стать ему больше медведем»* [2, с.272].

Заключительная реплика Хозяина: *«Любите друг друга, да и всех нас заодно, не остывайте, не отступайте – и вы будете так счастливы, что это просто чудо!»* [2, с. 273], – воспринимается как напутствие не только героям пьесы, но и читателям и зрителям.

Литература

1. Цит. по: Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников. Л., 1990.
2. Шварц Е. Обыкновенное чудо // Шварц Е. Обыкновенное чудо: Пьесы / Сост. Н.Е. Крыжановская. СПб., 1992.

«Потаённые рассказы» Владимира Тендрякова как цикл

В.Ф. Тендряков – один из «незаметных» писателей, жизнь и творчество которых завершилось в советскую эпоху. Тогда были известны его романы и повести, особенно – нашумевшие «Ночь после выпуска» (1974) и «Кончина» (1979). Однако наибольший интерес представляют, на наш взгляд, рассказы, опубликованные в конце 80-х годов XX века, когда писатель уже умер. Эти произведения, с одной стороны, дают представление о феномене «возвращённой» литературы, с другой, – интересны как художественное отражение истории России XX века.

Критик Н. Иванова назвала их «потаёнными», тем самым представив как некую целостность. Каждый из рассказов вполне самостоятелен, но всё же их вместе можно, на наш взгляд, рассматривать как цикл. Следует, однако, заметить, что из девяти только шесть принадлежат к нему: «Пара гнедых», «Хлеб для собаки», «Параня», «Донна Анна», «Охота», «На блаженном острове коммунизма». Остальные если и составляют единство, то достаточно независимое от названных шести, в меньшей мере связанное с тем, к которому мы обращаемся.

Указаний на то, объединял ли сам автор эти рассказы в художественную общность, мы не нашли, но внимательное прочтение позволяет сделать на этот счёт определённые предположения.

Рассказы написаны от лица «я»-рассказчика, имеющего имя собственное, – в первых пяти это Володька Тенков, в последнем – Тенков В.Ф. Совпадение фамилий (Тенков – Тендряков) и совпадение имён можно считать указанием на близость рассказчика самому писателю, на использование в произведениях фактов его собственной биографии.

Все рассказы представляют собой воспоминания взрослого, умудрённого опытом человека о событиях, отстоящих от времени повествования на 42, 37, 32, 29 и 14 лет соответственно. За исключением последнего рассказа – «На блаженном острове коммунизма» – в воспоминаниях повествователя сочетаются два взгляда. С одной стороны, это взгляд ребёнка, подростка, юноши, постепенно взрослеющего «я», с другой – бескомпромиссная позиция зрелого человека. Автор оговаривает эту раздвоенность рассказчика уже в «Паре гнедых»: *«Подымаю с самого дна моей памяти (лето 1929 года. – З. К.)... Но памяти надёжной, за которую я готов нести прямую ответственность. По детским следам иду сейчас, сорок с лишним лет спустя, иду зрелым и весьма искушенным человеком. А потому пусть не удивляет вас трезвая рассудочность моего изложения»* [1, с. 322]. Двойной взгляд на трагические события истории позволяет писателю показать их и

как фрагменты (этапы) жизни человека (детство, отрочество, юность, зрелость), и как переломные моменты в жизни государства: создание колхозов («Пара гнедых», 1929), голод («Хлеб для собаки», 1933), репрессии («Параня», 1937), война («Донна Анна», 1942), антисемитская кампания («Охота», 1948), хрущёвская «оттепель» («На блаженном острове коммунизма», 1960). По сути дела. Такое расположение рассказов в границах цикла позволяет говорить о движении событий из прошлого в настоящее, от незнания, ощущения – к знанию, пониманию и одновременно – о возвращении из настоящего в прошлое.

Вероятно, закономерны и аналогии в построении рассказов. Все они начинаются фразой, выделенной синтаксически и графически. Именно она указывает на отнесённость событий к конкретному историческому времени, сразу погружая читателя в атмосферу тех дней. Можно предположить, что в некоторых случаях смысловую нагрузку несёт время года. В первых четырёх рассказах – лето: «*Лето 1929 года*», «*Лето 1933 года*», «*Лето 1937 года*», «*Лето 1942 года*». Можно предположить, что лето здесь – не только время года, но и «указание времени, годов мировых событий, хронология» [2, с. 281].

Художественное единство рассказов обеспечивается и неизменным обращением писателя к документам. В первом рассказе оно мотивировано, подчёркнуто: «*Позволю себе, когда это будет возможно, напрямую обращаться к документам. Не хочу и не могу давать развернутого обоснования, они отяжелили бы и занукообразили мой литературный труд. Самое большее, на что я способен, бросить лишь документальную реплику по ходу дела. Итак, первая документальная реплика*» [1, с. 346]. Писатель фиксирует читательское внимание на мысли о протяжённости повествования. Отмечая то, что за первой «документальной репликой», как и за первым рассказом, последуют другие. Рассказы «Хлеб для собаки», «Параня», «Донна Анна», «Охота» действительно завершаются «документальными репликами», а завершающий цикл «На блаженном острове коммунизма» лишён оформленной финальной формулы, силу документа здесь приобретает карточка меню. При этом её подлинность, документальность несколько раз специально подчёркивается: «*Нет, я ничего не придумываю ради красного словца, все было именно так, как я рассказываю, прошу верить*», «*Чтобы не упрекнули в голословности, прилагаю сохранившийся документ (подчёркнуто нами. – З. К.)*» – карточку меню» [1, с. 503]. В этой связи нужно уточнить статус рассказчика: установка на документальность, объективность позволяет характеризовать его и как повествователя.

«*Потаённые рассказы*» не имеют одного из «обязательных признаков цикла» – «авторского заглавия» [3, с. 127]. При этом нет сомнений в том, что заглавия рассказов, составляющих цикл, не лишены внутренней связи.

Смысл её заключается, на наш взгляд, в аллюзивности названий каждого из рассказов. «Пара гнедых» отсылает читателя к известному романсу С. До-науорова на стихи А. Апухтина. Тональность сожаления, пронизывающая произведение, усиливается этой соотнесённостью. Рассказчик сожалеет об утраченной сказке, в которой обитал Антон Коробов с парой гнедых коней: и кони, и их хозяин были для Володьки Тенкова воплощением красоты, силы, лёгкости. Сожаление об утраченном объекте «тайной и безумной любви» усугубляется печалью об ушедшем безвозвратно детстве. («А какие кони были!») – так завершается событийная часть рассказа.)

Название рассказа «Параня» ассоциируется, по мнению Н. Ивановой [4, с. 257], с «Медным всадником» А. Пушкина. Заглавие «Донна Анна» обязано своим появлением стихотворению А. Блока «Шаги Командора», которое цитируется героем-рассказчиком, превращаясь в своеобразный код. Афористичность заглавия «Охота» подчёркивается взятой в качестве эпиграфа поговоркой; *«Охота пуще неволи»*, углубляющей и расширяющей проблематику рассказа, в результате чего повествование о борьбе с *«безродными космополитами»* превращается в попытку осмыслить темы «личность и народ», «человек и власть» и – в то же время – в покаяние, без которого нет прощения. Заглавие заключительного рассказа цикла вызывает в памяти две ассоциации: с «Утопией» Т. Мора (*«блаженный остров»*) и с лозунгом, приводимом в тексте: *«Коммунизм на горизонте!»*. *Горизонт, как известно, кажущаяся, но не существующая линия, которая неизменно удаляется при приближении. «Мы шли к коммунизму, коммунизм удалялся от нас»* [1, с. 489]. Это позволяет сосредоточить внимание читателя на утопичности не только мысли о возможности построения коммунизма, но и попыток Н. Хрущёва (обладавшего *«недюжинным характером», «сокрушающим напором и мужицким неуступчивым упрямством»*) *«перепрыгнуть пропасть в два приема»* [1, с. 489].

При явной или скрытой ассоциативности заглавия рассказов, составляющих цикл, являются воплощением его главной проблемы – «человек и власть». Можно утверждать, что наряду с рассказчиком в центре каждого из произведений стоят образы «маленьких», простых людей, по судьбе которых проехалось колесо истории. И чем взрослее автор и его представитель, тем чаще встречаются в воспоминаниях подлинные фамилии; А. Фадеев, Э. Мандель-Коржавин («Охота»), Н. Хрущёв, Л. Брежнев, А. Аджубей, О. Верейский и др. («На блаженном острове коммунизма»). Можно сказать, что В. Тендряков наглядно продемонстрировал в этих рассказах и то, что для художника частная жизнь не менее, если не более, важна, чем официальный документ, и то, как факты личной биографии писателя способны подтвердить или опровергнуть подлинность исторического события.

Несомненный интерес представляют и присутствующие в рассказах образы и мотивы, приобретающие в контексте цикла метафорическое звучание. Исследование организации мотивов в этом цикле особенно важно, поскольку позволяет глубже понять художественный мир этих произведений.

Центральным в их череде является мотив пыльной духоты, возникающий в каждом их рассказов в той или иной интерпретации. Можно проследить этот ряд: «красная пыль» («Пара гнедых») – «жара, пыль, едкий дым шлаковых куч» («Параня») – «степь, ржаво-бурая, прокаленная» («Донна Анна») – «в излишке» затянувшееся бабье лето («Охота») – «жестокый солнцепек», «жажда» («На блаженном острове коммунизма»). Зной, пыль, духота, жажда имеют отношение не только к пейзажу. От первого рассказа к последнему этот мотив приобретает метафорическое звучание: от внешнего ощущения («красная пыль, висящая в воздухе») до непосредственного переживания («я умираю от жажды»), – когда неосознанное фиксирование детской памятью царящей вокруг «духоты» превращается в осознание взрослым рассказчиком духовной, творческой свободы.

Мотив пыльной духоты разветвляется, давая начало целому ряду других. Один из них – традиционный для русской литературы мотив железной дороги. «Из села на станцию» уезжает зажиточный крестьянин Антон Коробов в «Паре гнедых». «У прокопченного, крашеного казенной охрой вокзального здания, за вылуценным заборчиком», в пристанционном скверике происходят события, о которых идёт речь в «Хлебе для собаки». «Небольшой железнодорожный поселок», «осоловевший от жары, от пыли, от едкого дыма шлаковых куч, выброшенных паровозами», – место действия в «Паране». «По пути на фронт в эшелоне» познакомился рассказчик с Яриком Галчевским («Донна Анна»). Вагон-теплушка воспринимается в этом случае героем как особый мир, из которого, «наверное, за каких-нибудь десять минут добежишь до <...> рая с занавесками на окнах. Десять минут – как близко! И недосыгаемо!».

От рассказа к рассказу мотив железной дороги ослабевает, но не исчезает окончательно. Возле Курского вокзала познакомился Юлий Маркович Искин с тётёй Клашей, чья дочь Раиса приложила руку к его аресту («Охота»). Здесь же, в «Охоте», повествователю, чтобы отправить посылку с продуктами матери в деревню, необходимо «сесть на электричку, уехать куда-нибудь в Загорск».

В завершающем цикл рассказе «На блаженном острове коммунизма» мотив железной дороги, воплощающий мертвенность, гибель, появляется уже не в традиционном виде. Трансформируясь в вереницу тесно стоящих машин и шофёров, которые, «как и их машины, похожи друг на друга, стандартны», подавляют повествователя «сановным презрением», этот мотив

приобретает новый оттенок. Носителем «железного», бездушного и бездуховного начала становятся *«сплошные шеренги машин»*, и дважды пройденный рассказчиком и его женой путь от автомобильной стоянки до ворот правительственной дачи, и забытый пригласительный билет, за которым рассказчика отправили стражи порядка.

Тесно связан с мотивом пыльной духоты и мотив тишины. Рассказчик вспоминает долго звучавшие «в тишине прозрачно-звонкие, четкие шажочки» уходящего из села Антона Коробова (*«Пара гнедых»*). Тишина *«уютного рассвета» «распарывается»* громом расхлябанной телеги конюха Абрама, собирающего умерших за ночь *«куркулей»* (*«Хлеб для собаки»*). *«Оглушающая больше, чем крик, визг, бесноватость»* – такова тишина в *«Паране»*. Тишина становится напряжённой, опасной, *«оглушительной»* в *«Донне Анне»*, когда повествователь вдруг осознаёт своё одиночество, малость и слабость. В двух последних рассказах мотив тишины оборачивается самой страшной сущностью – *«звонкой пустотой»* – молчаливым согласием людей с тем абсурдом, который творится вокруг, будь то охота на людей (случайный собеседник рассказчика вызывает к небу: *«С кем?.. Кто?.. Кто живой?.. Пустыня!»*) или брань Хрущёва в адрес Маргариты Алигер. Здесь мотив убийственной тишины прямо соотносится с уже упоминавшимся мотивом духоты (жажды).

Подобную трансформацию претерпевает и звучащий в цикле мотив охоты. В *«Хлебе для собаки»* рассказчик называет *«тайную охоту на самого голодного» «воровским делом»*, потому что понимает: это своего рода плата за возможность не замечать *«не самых»* голодных, успокоить свою совесть. В рассказе *«Параня»* мотив охоты связан с *«указующим перстом»* поселковой дурочки, *«под чьим пальцем исчезают люди»*. В *«Охоте»* этот мотив вынесен в заглавие, а *«указующий перст»* превращается в рефрен, усиливающий ощущение абсурдности происходящего. В рассказе же *«На блаженном острове коммунизма»* мотив охоты профанируется в сцене стрельбы Хрущёва по тарелочкам, историческая трагедия оборачивается фарсом, после чего приобретает драматическое звучание, как и сам образ Хрущёва.

Мотив охоты связан с мотивом безумия: от безумия убогой Парани до безумия государственного и общечеловеческого (война, охота на людей, абсурдность коммунистических лозунгов). Безумие заразительно, как болезнь. Оно соединяет в себе метафизический ужас (*«...тайна сия велика есть, непонятное чудотворство!»*) и почтительное уважение. Слова Санко Овина о блаженных (*«Блаженны плачущие, ибо они утешатся. Блаженны алчущие, ибо они насытятся. Блаженны милостивые, ибо помилованы будут»*) из *«Пары гнедых»* вводят мотив безумия. К финалу рассказа звуча-

ние этого мотива усиливается благодаря акцентированию внимания на абсурдности происходящего, вызванного разрушением привычного порядка вещей. В «Паране» мотив безумия становится ведущим. «Возвышение» и гибель Парани происходят на фоне настойчиво славящего Человека «*бодствующего репродуктора*» (в одной из сцен разбежавшиеся односельчане «*оставили ее (Параню. – З. К.) одну под «кричащим столбом» – «кричащая» Параня и «кричащий» столб на пустынной площади становятся символом одержимости, сумасшествия*). Кричащий репродуктор, подогревающий «*охотничий азарт*», появляется и в «Охоте» с тем же смысловым оттенком всеобщего безумия. Возникает здесь и «*столб*»: от «*чугунного Пушкина*» до «*памятника Тимирязеву, безобразного каменного столба*» – один стоит в начале Тверского бульвара, другой – в конце, о себе повествователь говорит: «*Я стоял праведным монументом*».

В рассказе «Донна Анна» безумен не только Ярик Галчевский, убивающий лейтенанта Мохнатова и бросающий людей в атаку на верную гибель. Абсурден весь мир, в котором свои и враги, правые и виноватые постоянно меняются местами (показательно, что одним из сквозных образов в цикле является «*карусель*»). В «Охоте» писатель демонстрирует оборотную сторону мотива безумия: увлеченный всеобщим сумасшествием повествователь называет юродивым «*прохожего*», посмеявшегося назвать происходящее своими именами. Наконец, в заглавии заключительного рассказа цикла звучит иронически окрашенное прилагательное «*блаженный*», мотив безумия находит здесь завершение.

Таким образом, мотив пыльной духоты, первым возникающий в цикле «*потенных*» рассказов В. Тендрякова, распадается далее на целый ряд мотивов (железной дороги, оглушающей тишины, охоты, безумия). Их совокупность позволяет писателю передать атмосферу царящего в обществе абсурда, лишь ощущаемую ребёнком и трезво осознаваемую взрослым повествователем. Именно организация мотивов в данном цикле, наряду с субъектной организацией, семантикой заглавий, пространственно-временной организацией, позволяет говорить о едином художественном мире этих произведений. Это подтверждается характерной для них перекличкой событий.

Так, в «Охоте» повествователь обращается к событиям предыдущих произведений, вновь возвращая нас к «Паре гнедых» и «Хлебу для собаки»: «*На минуту представим себе нечто невозможное: например в с е сытые в голодном в голодном тридцать третьем году стали вдруг подвижниками, решили в ущерб себе делиться с голодающими последним куском хлеба*» [1, с. 445]; «*Я видел, как во время коллективизации выселяли мужицкие семьи – баб, детишек, стариков. Видел, как в пристанционном березнячке умирали от голода такие высланные*» [1, с. 465]. Здесь же рассказчик

говорит о Юлии Марковиче Искине, отношение которого к происходящим в стране событиям было сродни позиции большинства: «В самом начале тридцатых годов мимо него прошла коллективизация – не бунтовал, даже восхищался: «Революция сверху!» В тридцать седьмом уже не восхищался: «Господи! Киришона арестовали!..» Но смиренно жил, добропорядочно ду- мал, не доходил в мыслях до бунта» [1, с. 453].

Можно отметить и прямую переключку в судьбах героев разных рас- сказов. Наиболее показательна в этом отношении беседа начальника Дыба- кова с «куркулем» из пристанционного сквера в рассказе «Хлеб для со- баки». Вопрос умирающего от голода «оборванца» первому секретарю рай- кома партии: «Перед смертью скажи... за что... за что меня?.. Неужель всерьез за то, что две лошади имел?» [1, с. 352] – отсылает читателя к рас- сказу, стоящему в цикле первым. В его финале повествователь несколькими штрихами намечает судьбу Мирона Богаткина, принявшему в подарок от Антона Коробова красавцев коней: «Отбрали ли у Мирона его оцинкован- ное корыто?.. Коней-то уж отбрали» [1, с. 345]. Можно предположить, что «оборванец – костяк в изношенной, слишком просторной коже» – это и есть тот самый Мирон Богаткин.

Таким образом, шесть рассказов предстают перед нами как части це- лого. Именно как цикл их и следует, на наш взгляд, изучать. Только в этом случае становится важным авторский замысел: частная жизнь человека неразрывно связана с жизнью общества и нередко представляет материал, более адекватно отражающий события, нежели история официальная. Под- линная история складывается из пережитого не только страной, но и «ма- ленькими» людьми. В постижении этой простой истины «потаенные» рас- сказы В. Тендрякова могут оказать немалую помощь.

Литература

1. Тендряков В. Пара гнедых // Тендряков В. Кончина. Повести. Рассказы. М., 1990.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2: И–О, 1989.
3. Дарвин М.Н. Цикл // Введение в литературоведение. Литературное произведе- ние: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 124–134.
4. Иванова Н. Потаенный Тендряков // Воскрешение нужных вещей. М., 1995. С. 249–268.

Сказка о сказке: книга Александра Шарова
«Волшебники приходят к людям»

Творчество Александра Шарова широкому кругу современных читателей известно мало. Если его сказки «Мальчик Одуванчик и три ключика», «Кукушонок, принц с нашего двора», «Приключения Ёженьки и других нарисованных человечков», «Человек-горошина и Простак» появляются на прилавках магазинов, то книгу «Волшебники приходят к людям», второе издание которой датировано 1979 годом, в настоящее время можно считать библиографическую редкостью. Между тем это произведение является своеобразным подведением итогов не только литературной деятельности, но и теоретических изысканий, и всей жизни писателя.

«Книга о сказке и сказочниках» – такой подзаголовок дал Александр Шаров своему произведению. *«Книга эта не исследование и не сборник биографий. Это рассказ писателя о месте сказки в жизни человека и человечества. Именно человека и человечества, а не только ребёнка, не только детей»*, – отмечается во вступительной статье [1, с 6]. Адресованная читателям среднего и старшего возраста, книга представляет серьёзный и увлекательный рассказ об истоках, возникновении, развитии сказки. Этот сюжет – жизнь сказки – лежит в основе композиции произведения и помогает включить в историю литературной сказки десятки имён и фамилий русских и зарубежных авторов, фольклористов, филологов и лингвистов, педагогов и воспитателей.

Концепции книги соответствует её оформление. Глубоко содержательны не только иллюстрации Ники Гольц, но и обложка, форзацы, авантитул. Так, изображённые на передней обложке пушкинские дуб и кот учёный являются своеобразным прологом к книге. Оле-Лукойе на фоне современного города (форзацы) соединяет сказку и реальный мир. Это же можно сказать о стилизованном портрете автора на обороте авантитула.

Книга «Волшебники приходят к людям» построена по сказочному канону. Первая глава похожа на присказку, вступление, предшествующее собственно сказке. Здесь «я»-повествователь встречается в Главной библиотеке со своими друзьями: знакомым Гномом, Библиотекарем и учёным Библиографом, каждый из которых по-своему помогает ему выбрать ориентиры в предстоящем повествовании о мире сказки. Гном определяет главную черту сказки – вымысел, фантазию. Библиограф советует *«написать только о самых любимых сказках, и для начала о сказках нашей страны: ведь их знаешь с детства»* [2, с. 15]. Библиотекарь говорит о необходимости прежде всего рассказать о тайнах сказки. Следуя этим советам, рассказчик пытается совместить взгляды фантазёра-сказочника и учёного-теоретика, включая в повествование истории о знакомых всем сказках.

Книга делится на семнадцать глав. Восемь чётных называются одинаково – «Тайны сказки» – и представляют занимательно изложенные теоретические сведения о сказке. Это своего рода отступления от фабулы, но отступления, как и в сказке, необходимые. Восемь нечётных глав образуют собственно событийный ряд, они посвящены судьбам отдельных сказочников и их сказкам. Истории жизни и творчества реальных людей предстают перед читателями как истинно сказочные. Заключительная, непарная, семнадцатая глава – аналог финальной формулы, подчёркивающей, что заканчивается книга, но сказка не кончается никогда, поскольку во все времена *«волшебники приходят к людям»*.

«Теоретические» главы – своеобразные ключи, с помощью которых читатель попадает в мир сказки; они помогают найти ответы на достаточно сложные вопросы. Главы разделены на части, каждая из них посвящена отдельной проблеме и в то же время связана со всеми предыдущими и последующими, образуя подобие вставного рассказа.

Название единственного раздела, образующего первую главу, звучит как вопрос – «Почему у сказки счастливый конец?». Ответом на него становится рассказ об обряде инициации и возникновении сказки, в которой добро неизменно одерживает победу над злом. Сказка существовала *«именно для того, чтобы сохранить самые прекрасные человеческие чувства. Существовала как тайна между матерью и детьми. Чтобы у каждого человека, и прежде всего у ребёнка, всегда оставалась надежда. <...> Вот почему у сказки всегда счастливый конец»* [2, с. 23].

Остальные продолжающие разговор «теоретические» главы членятся на две-три части. В них автор повествует о *«тайнах сказки»*: сказочных странах и населяющих их маленьких человечках – *«посланцах самого многочисленного на земле Народа Детей»* [Шаров 1979: 67], об особенностях сказочного времени и пространства («Часы сказочников»). Посвящая читателей в «Тайны превращений», величайшее из которых – превращение ребёнка во взрослого, рассказывая о том, «как рождается страх и как он умирает», писатель ведёт речь о связи сказки с реальной действительностью, о жизни в сказке и о сказке в жизни. *«По глубочайшему убеждению сказочника Шарова, в конечном счёте сказка и правда синонимичны»* [3 с. 16].

Завершающая эту сюжетную линию пятнадцатая глава открывается разделом, название которого вынесено в заглавие книги: «Волшебники приходят к людям». В ней Шаров говорит с читателем о необходимости оставаться самим собой, об уважении к *другому*, о *понимании*, *«том самом понимании, которое так важно и в реальном мире – между очень маленькими, маленькими не очень, ну, скажем так: среднего и старшего школьного возраста, почти взрослыми и взрослыми»* [2. с 317].

Сказка объединяет взрослых и детей, удерживает реальный мир от распада даже в самые тёмные времена. Это становится возможным, потому что к детям приходят писатели-волшебники. Они не только создают сказки, но и воплощают их в жизнь. Таким волшебникам посвящена вторая сюжетная линия книги, образованная восемью чётными главами.

Понимая, что невозможно объять необъятное, автор ещё в первой главе «Тайна сказки» принимает предложение своего друга Библиографа и включает в книгу рассказы о восьми сказочниках. Среди них русские писатели Сергей Тимофеевич Аксаков, Антоний Погорельский, Пётр Павлович Ершов, Александр Сергеевич Пушкин и Владимир Фёдорович Одоевский. Ещё три имени представляют зарубежную сказку: Шарль Перро, Антуан де Сент-Экзюпери и Януш Корчак. Особая глава посвящена Мигелю де Сервантесу Сааведра и Гансу Христиану Андерсену. В повествование об этих авторах органично вплетаются имена других замечательных людей, связавших жизнь со сказкой: педагога В.А. Сухомлинского, фольклориста В.И. Даля, писателя Н.В. Гоголя, художника В.М. Конашевича, а также создателей литературной сказки – от Апулея до А. Линдгрена, от Лонгфелло до Е. Шварца.

Особое место занимает в книге глава о Сервантесе и Андерсене. Сами истории жизни этих реальных людей в изложении Шарова *«читаются как сказка»* [1, с. 8]. Будучи вполне самостоятельными, все эти рассказы образуют единый сюжет – увлекательное повествование об истории развития литературной сказки в России и за её пределами.

Повествуя о жизни и творчестве каждого писателя, Александр Шаров неизменно обращается к его детству. *«Есть у Шарова эффективный приём: исследуя жизнь своих героев на драматических перекрёстках, он не преминет, пусть на миг, заглянуть в исток этой жизни, увидеть взрослых сквозь призму их детства. Оно точно ключ к коду странных поступков, ошибок или удач. Оно свидетель защиты, великий объяснитель»* [4, с. 90].

Первым в ряду персоналий стоит рассказ о Сергее Тимофеевиче Аксакове. Показательно, что Шаров всегда называет писателей по имени-отчеству, подчёркивая особый статус художников слова и воспитывая у читателя уважение к ним. Возможно, это объясняется тем, что в «Аленьком цветочке» сильно сказовое начало, это особенно сближает её с фольклором, *«её не только читаешь, но и слышишь»* [2, с. 25]. В главе, посвящённой Аксакову, автор обращается к ключнице Пелагее, к её жизни, *«похожей на сказку, только очень нерадостную»* [2, с. 25]. Он показывает общие корни сказок «Аленький цветочек» и «Амур и Психея» Апулея, а также записанной А.Н. Афанасьевым русской народной сказки о Финисте – ясном соколке; делает отступление о формировании русского литературного языка и об

оказавших огромное влияние на будущего писателя А.С. Шишкова и фольклористе В.И. Дале, о встрече с Н.В. Гоголем.

Шаров отмечает, что «Детские годы Багрова-внука» с включённой сказкой завершают творческий путь Аксакова. Сказочная повесть «Чёрная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского, которому посвящена четвёртая глава, тоже написана уже зрелым автором, и так же, как в случае Аксакова, несёт отпечаток жизненной философии создателя. Совершенно разные, на первый взгляд, сказки сходны в стремлении научить ребёнка дорожить тем, «*что не продаётся, что для корыстолюбца лишено ценности*» [2, с. 28], и быть верным данному слову, потому что от этого часто зависит чья-то жизнь.

Судьба следующего героя книги – Петра Павловича Ершова – совсем не похожа на рассказанные ранее: написав «Конька-горбунка» в восемнадцать лет, он прожил долго, но не создал больше ничего подобного. Вместе с читателями автор книги ищет истоки образа маленького конька-помощника в собраниях русских народных сказок, рассуждает о важности для художника воображения, приходит к заключению, что сказка Ершова – подлинно народное произведение.

Повествуя о сказочниках, А. Шаров отказывается от хронологического принципа. Главы о А.С. Пушкине и В.Ф. Одоевском следуют за историей жизни и творчества Ершова. Такой порядок следования материала выбран, возможно, потому, что писателя интересует в первую очередь история становления и развития литературной сказки, а произведения Аксакова, Ершова ближе к сказке народной. Пушкин – единственный автор, у которого Шаров рассматривает не «*одну гла в н у ю сказку*», а *с к а з к и*, мотивируя это тем, что «*он, первый гениальный поэт России, воплотил в себе всю страну, с её прошлым и настоящим. Это выразилось и в сказках. У него м и р с к а з к и, подобный которому до Пушкина существовал в России лишь в устном народном творчестве*» [2, с. 157]. Благодаря Пушкину «*с к а з о ч н о е, что прежде оставалось чужеродным книжной литературе, естественно и гармонично проникло, вросло*» в неё [2, с. 157]. Именно Пушкин в России сочинил подлинно авторские сказки, в которых собственный его опыт не менее важен, чем народная основа.

Череду сказочников продолжает современник Пушкина Владимир Фёдорович Одоевский, соединивший в своих произведениях, как для детей, так и для взрослых, реальность и фантастику. Включение «Детских сказок дедушки Иринья» в контекст творчества писателя, в частности обращение к «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», позволяет сделать очередное отступление, рассказав о романе «Три толстяка» Ю. Олеши, который также поднимает проблему подмены

живого сердца неживым, механическим, Шаров вновь и вновь подчёркивает важность чувств, переживаний в жизни человека, большого или маленького.

Оставшиеся главы о сказочниках посвящены зарубежным писателям, один из которых (Шарль Перро) является родоначальником литературной сказки в Европе, а два других (Антуан де Сент-Экзюпери и Януш Корчак) – современники Шарова. Этим авторов объединяет то, что главное в их книгах – *«не волшебства фей <...>, а человеческие волшебства»* [2, с. 260]. Определяя их творения термином «сказки-трагедии», которые не всегда заканчиваются благополучно, но призваны воспитывать в ребёнке сострадание, автор книги «Волшебники приходят к людям» показывает, как в «Маленьком принце» Сент-Экзюпери и «Короле Матиуше Первом» Корчака отражается жизнь их создателей. Именно полные самоотверженности и самопожертвования судьбы сказочников – залог вечного существования сказок, потому что *«доброе волшебство всегда оплачивается дорого и только одним: кровью сердца»* [2, с. 350].

Название заключительной, непарной, семнадцатой главы, выделено в «Содержании» графически (крупным шрифтом): ЖИЗНЬ В СКАЗКЕ. МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА. ГАНС ХРИСТИАН АНДЕРСЕН. В ней Александр Шаров подводит итог, рассуждая о пути, проложенном настоящими сказочниками, *«ворвавшимися в реальный мир вместе со сказкой, вооружёнными ею»*, «когда эта сказка не переносится в безопасную даль, а остаётся в самой сердцевине мира» [2, с. 366]. Настоящие сказочники помогают людям отличать подлинное от показного, совершать воображаемые путешествия во времени и пространстве и противостоять реально существующему злу. Венчающий эту главу образ маленького Олелукойе на плече Андерсена – символ гармонии мира взрослых и детей, которым сказка помогает становиться и оставаться людьми, отсылает читателя к первой главе, к встрече повествователя со знакомым Гномом, Библиотекарем и учёным Библиографом.

«...Волшебники приходят к людям из разных стран, из разных, даже самых отдалённых времён. Они идут, представляясь нам рассеянными на огромном пространстве огнями, идут, чтобы помочь нам не заблудиться на долгом нашем пути, о котором недаром сказано: жизнь прожить – не поле перейти» [2, с. 378]. Эта финальная фраза книги возвращает нас к названию. «Волшебники приходят к людям» – своего рода заклинание, медальная формула, призванная защитить детей до поры до времени от ужасов взрослого мира, а взрослым помочь сохранить веру в чудо.

Литература

1. Разгон Л. Сказочник о сказках // Шаров А.И. Волшебники приходят к людям: Книга о сказке и сказочниках / Предисл. Л. Разгона; Рис. Н. Гольц. М., 1979. С. 5–11.
2. Шаров А.И. Волшебники приходят к людям: Книга о сказке и сказочниках / Предисл. Л. Разгона; Рис. Н. Гольц. М., 1979.
3. Спивак П. Сказочник в несказочном мире. Напоминание о писателе Александре Шарове // Книжное обозрение. 2009. № 20–21. С. 16.
4. Белая Л. Рецензия на книгу Шарова «Дети и взрослые» // Юность. 1969. № 5. С. 90–91.

Бунинские сюжеты в «Другой жизни» Ю. Трифонова

В эссе 1969 г. «О Буине» Ю. Трифонов, вспоминая о своем «открытии» этого писателя («Никто прежде именно в этом смысле – воздействие фразы, слова – так сильно на меня не действовал»), отмечает оказанное им «огромное влияние на большинство современных молодых прозаиков – в основном в области стиля, пластики слова» [1, с. 525]. Высокая оценка бунинского влияния заставляет предположить, что оно распространилось и на другие уровни прозы самого Трифонова. Не претендуя на развёрнутое исследование этой темы и не исключая диалога писателя с другими авторами (см., например, об этом: [2, с. 97–101], [3, с. 283–287], [4, с. 96–102]), остановимся на месте и роли некоторых произведений Бунина в повести «Другая жизнь».

В этом едва ли не самом реминисцентно насыщенном произведении Трифонова (упоминаются писатели, книги, персонажи: Пушкин, Л. Толстой, Горький, Цвейг, Хемингуэй; «Капитанская дочка»; модистка и дантистка из «Ошибки» Саши Черного, Пьер Безухов, «гоголевская покойница», «чеховский ученый сосед», булгаковский Воланд; «шекспировский вопрос», тютчевский стих о мысли изреченной и др.) единственная прямая цитата из Бунина кажется проходной. Вероятно, поэтому она и не обращает на себя особого внимания. Это неточное воспроизведение строки «*Грибы сошли, но крепко пахнет...*» из бунинского стихотворения «Не видно птиц. Покорно чахнет...» [5, с. 68]. У Трифонова Ольга Васильевна вспоминает «...*Сережино непременно бормотание: "Грибы прошли, но крепко пахнет..." – и еще другое, его любимое: "Какая холодная осень. Надень свою шаль и капот..."*» [6, с. 305].

Вторая цитата здесь – из стихотворения Фета «Какая холодная осень!...». Фетовские стихи, следующие за строкой Бунина, отсылают к его рассказу «Холодная осень». В нём герой читает те же строки Фета, а после вопроса рассказчицы о продолжении стихов вспоминает: «*Смотри – меж чернеющих сосен / Как будто пожар восстает...*» (вместо правильного «*Смотри – из-за дремлющих сосен...*») (5, т. 7, с. 207).

Она спрашивает: «*Какой пожар?*», не понимая сравнения восхода луны с пожаром, как не понимает метафор другая бунинская героиня – Лика – при чтении Арсеньевым стихов Фета и Полонского, но в романе резче, очевиднее разведены его развитый поэтический слух и ее нечуткость к художественной речи, обозначенная как «беспощадное безучастие» (5, т. 6, с. 213–215). Татьяна Бек, обращая внимание на эту сцену в «Жизни Арсеньева», сравнивает Лиду и Арсеньева, соответственно, с Дмитриевым и Таней в «Обмене» и отмечает, что «влюбленные персонажи Трифонова

часто цитируют стихи, свои и чужие» [7, с. 185]. Разные варианты этой ситуации, когда цитируемые стихи так или иначе соотносят его и её (являются свидетельством непонимания, неприятия, знаком сближения или отчуждения героев друг от друга и т. п.) у Бунина представлены и в «Тёмных аллеях», «Русе», «Куме», первой редакции «Натали» и др.

Переделка строки Фета («чернеющих сосен» вместо «дремлющих») напоминает о поэтической графике в создании художественного пространства в собственных стихах Бунина (ср.: «...ельник черный / Стоит на фоне золотом / Стеною траурно-узорной...») («Вирь», 5, т. 1, с. 126), «...В черном узоре ветвей – месяца рог золотой» («Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном...»), 5, т. 1, с. 215), «...светло и нежно небо светит / Сквозь нагие черные дубы» («Сквозь ветви», 5, т. 1, с. 227), «...Застят ели черной хвоей запад, / Золотой иконостас заката» («Канун Купалы», 5, т. 1, с. 187) и др.; из многих подобных выбраны стихи с черным цветом деревьев). В фетовском же оригинале эпитет «дремлющий» акцентирует метафоричность следующей строки («Смотри: из-за дремлющих сосен / Как будто пожар восстает») и всего стихотворения о неразделённой любви. В «Холодной осени» и «Другой жизни» любовь взаимна. В рассказе расхождение между героями только намечено: юной невесте требуется объяснение непонятного образа. В повести же непонимание мужа умной и образованной женой связано не с ее поэтической глухотой, а с принципиально разным отношением к жизни и смерти. Биохимик Ольга Васильевна, для которой «все начинается и кончается химией» (6, с. 290), не понимала и не принимала при жизни Сергея метафорически выражаемые им мысли о связи времён и преодолении смерти памятью.

Развивая сюжеты стихотворения и рассказа, Трифионов усваивает и бунинскую пластику (ср.: «Проза Бунина не столько проза поэта, сколько проза художника – в ней чересчур много живописи» [1, с. 525]). В абзаце, где цитируются стихи двух поэтов, заметна по-бунински изображенная деталь пейзажа (см. приведенные выше примеры художественной графики у поэта): «...и было уже под вечер, красноватая желтизна за темными стволами...» (6, с. 305). В другом месте графическое сочетание линии и заднего плана (яркого пятна) не только служит, как у Бунина, созданию художественного пространства, но и – иносказательной передаче глубины исследовательских интуиций Сергея и, в целом, психологической многомерности потока сознания Ольги Васильевны, воспроизводящей его рассуждения: «И вдруг сверкнет как догадка, как слабая заря за стволами – другая жизнь <...> В разговорах они прошли далеко в глубь леса, забыв о грибах. <...> они торопились продаться сквозь хвойную чащу, потому что где-то впереди брезжила светлота, там мерещились прогалы, поляны. Там начиналась другая жизнь» (6, с. 345).

Оба произведения – «Холодная осень» и «Другая жизнь» – представляют собой внутренние монологи героинь, вспоминающих о близком человеке и прошедшей с ним и без него жизни. (Героиня переживает героя и в бунинском рассказе «В Париже», который выделяет Трифионов: «Больше всего у Бунина мне нравится рассказ “В Париже”» [1, с. 525].) Многослойность сознания и воспоминаний Ольги Васильевны соотносима со сложной структурой памяти в бунинской прозе (этапными здесь являются «Антоновские яблоки», «Суходол», «Жизнь Арсеньева»). Психологическое состояние Ольги Васильевны (сон в сочетании с памятью, переходящий в явь, и наоборот, как и сопряжение планов настоящего и прошлого) на последних страницах повести не только распространяет убежденность бунинской героини, что, кроме того *«холодного осеннего вечера», «остальное ненужный сон»* (5, т. 7, с. 210). Оно сопоставимо с последним страшным сном Мити в «Митиной любви», онейрическими состояниями в поздних рассказах «Музыка», «Зимний сон», «Пингвины», «В ночном море» и др. и с новаторскими повествовательными формами в поздней бунинской прозе (см. об этом: [8, с. 280–283]).

Кроме этих параллелей (там и здесь – он и она, сентябрь, рядом с героинями их любимые читают начальные строки стихотворения Фета «Какая холодная осень!..»), не ограничиваются внешним сходством и другие совпадения в обоих текстах.

Героиня «Холодной осени» после известия о гибели жениха *«встретила человека редкой, прекрасной души, пожилого военного в отставке, за которого вскоре вышла замуж и с которым уехала в апреле в Екатеринодар...»* (5, т. 7, с. 209). Другого человека после смерти мужа встретила и Ольга Васильевна. Обе говорят о новом мужчине в контексте своих воспоминаний о первом. И обе скорее догадываются, чем знают, в отличие от авторов, о трагическом предопределении судеб своих любимых.

Рассказ и повесть связывает общий для них мотив воспитания девочек (дочь племянника мужа, воспитанная героиней «Холодной осени», и Иринка, дочь героев «Другой жизни»). Понимание рассказчицей того, что в её жизни был *«только тот холодный осенний вечер», усилено «совершенным равнодушием»* (5, т. 7, с. 209) к ней выросшей воспитанницы. И рефлексия Ольги Васильевны углубляют её сложные отношения с дочерью.

Сближает оба произведения соотносённость судеб их персонажей с эпохальными событиями в стране. Герой бунинского рассказа был объявлен женихом героини летом (в Петров день) 1914 г., в начале первой мировой войны, о чём сообщается в краткой экспозиции. Прощание же с ним состоялось перед его отъездом на фронт в сентябре того же года (5, т. 7, с. 206). Судьбы героев в «Холодной осени» показаны в вихре истории XX

века. Человек и история – центральная тема творчества Трифонова. Историками, как Сергей Троицкий, являются и другие его герои (Гриша Ребров в «Долгом прощании», повествователь в «Доме на набережной», Летунов в «Старике»). Ольга Васильевна и Сергей Троицкий знакомятся, вероятно, весной 1953 года, после смерти Сталина: *«И было еще: начало весны, той тревожной, неясной, которую еще предстояло разгадать, как слово “дьялзв”, когда все кругом затаив дыхание чего-то ждали, предполагали, шептались и спорили»* (6, с. 219).

«Загадочное слово», «дикое» «дьялзв», образованное Сергеем от «взгляда» в начале знакомства с Ольгой Васильевной, *«пронзило ее, как игла. Тут был, может быть, пароль, определивший жизнь. <...> оно было зеркальным отражением другого слова, истинного, в которое она бесконечно верила, – “взгляд”»* (6, с. 219). Этот «пароль» не только явился *«предчувствием перемены судьбы»* (6, с. 219), не только определил её совместную с Сергеем Троицким жизнь, но и преуказал будущую ретроспекцию этой – «другой» – жизни уже после смерти мужа. Поэтому игра со словом «взгляд», «*пронзившим*» Ольгу Васильевну, имеет в повести композиционное и концептуальное значение. *«Ей, биологу, материалисту»* (6, с. 290), подобно бунинским героиням верившей в истинность слова в прямом значении, было трудно, если вообще возможно, понять глубину метафизических прозрений мужа. Эти трифоновские герои с их мировоззренческими позициями напоминают *«господина с прямыми плечами»* и *«пассажира под пледом»* из бунинского рассказа «В ночном море». Первый – врач-рационалист, второй – писатель, чьи *«поэтические»* прозрения убедительнее трезвых доводов оппонента и чей голос сливается с авторским. В них можно увидеть не просто бывших соперников, а две персонификации сознания автора, ведущего с собой нескончаемый диалог.

Понимание и приятие *«другой жизни»* Ольгой Васильевной реализует, как отмечает Н.Л. Лейдерман, «духовный проект Сергея: преодолеть замкнутость своего «я», выйти к другому, к пониманию другого» [9, с. 240]. В своих воспоминаниях она преодолевает отчуждённость от Сергея в их совместной жизни. Духовное воссоединение её с мужем подобно ожидаемой героиней «Холодной осени» встрече с любимым в мире ином в соответствии с его обещанием-напутствием: *«Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне»* (5, т. 7, с. 208). Второе из этих предложений она с горькой иронией повторяет в конце рассказа: *«Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду»*, – утверждаясь в мысли, что в её жизни, кроме *«того холодного осеннего вечера»*, *«костальное ненужный сон»* (5, т. 7, с. 210). (Ср. в «Позднем часе»: *«Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени*

и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле», 5, т. 7, с. 41); в «Неизвестном друге»: «Через пятнадцать, двадцать лет не будет, вероятно, ни меня, ни Вас в этом мире. До встречи в ином!» – и далее, до конца рассказа, 5, т. 5, с. 98). Эта ключевая в рассказе фраза смысловой насыщенностью и формульной чёткостью напоминает замки бунинских сонетов. Подобен сонетным замкам и смыслоёмкий финал повести Трифонова. Он фокусирует значения названия: «*другая жизнь*» – это и внутренний мир Сергея Троицкого, и его жизнь с Ольгой Васильевой, воспроизводимая в её воспоминаниях, и её эгоистическая позиция утверждения права на собственное понимание жизни, и преодолеваемое ею непонимание историософии мужа, и встреча с другим человеком, и её жизнь после мужа, но с памятью о нём, и др.

Представление Сергеем Троицким истории как пути преодоления забвения и смерти, сохранения памяти об ушедшем созвучно бунинской историософии: «...ты ведь знаешь мою идею, – обращается герой к жене, – нить, проходящая сквозь поколения... Если можно раскапывать все более вглубь и назад, то можно отыскать уходящую вперед...» (6, с. 304). До этого она вспоминала об исследовательской методологии мужа: «Им (Бросову и Климуку. – О.В.) не нравился метод, с которым он носился и который назвал полушутливо-полусерьез “разрывание могил”. На многих его тетрадях написано на обложке “РМ”, что означает “разрывание могил” и говорит о том, что он относился к этой романтической метафоре более серьезно, чем шутливо. Он искал нити, соединявшие прошлое с еще более далеким прошлым и с будущим» (6, с. 290). Отметим, что аббревиатура «РМ» может относиться не только к «разрыванию могил», но и к «романтической метафоре». К тому же оба словосочетания употреблены в несобственно-прямой речи, передающей голоса героини и повествователя. В этом двойном звучании и двойном же значении сокращение «РМ» усиливает «серьезность» «реалистически-метафизического» «метода» героя.

«Романтическая метафора», она же метод «разрывания могил», «дядлзв», напоминает о бунинском сонете «Могила в скале». В нём «путник», оказавшись свидетелем «проби<вания> входа» в древнейшем нубийском захоронении (то есть «разрывания могилы»), внутренним усилием воскрешает событие пятитысячелетней давности и приближает его к сиюминутности происходящего. В заключительном восклицании: «Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет / Умножил жизнь, мне данную судьбою» (5, т. 1, с. 320), – бунинский «путник» осознает себя духовным наследником далекого инационального сородича. Этим стихам близко признание рассказчика в «путевой поэме» «Свет зодиака» из книги «Тень птицы»: «...исчезают века, тысячелетия, – и вот, братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника, клавшего эти камни...» (5, т. 3, с. 355) –

и в рассказе 1924 г. «Скарабей»: *«Все-таки радоваться. Все-таки быть в том векеки неистребимом и самом дивном, что до сих пор кровно связывает мое сердце с сердцем, остывшим несколько тысячелетий тому назад»* (5, т. 5, с. 144). «Бессмертье» *«того, кто любит жизнь»*, провозглашается и в стихотворении 1901 года «Любил он ночи темные в шатре...», и в стихотворении 1916 года «Луна и Нил. По берегу к пещерам...».

В сонете «Могила в скале» и в других произведениях бунинский герой не столько преодолевает телесную брэнность, свою онтологическую ограниченность, сколько подтверждает неизменное метафизическое чувство прапамяти. Трифоновский Сергей обозначает его как *«ощущение бесконечности нити, часть которой он сам <...> закодированное, передающееся с генами ощущение причастности к бесконечному ряду»* (6, с. 290). Преодолевая время, он, подобно бунинскому герою, приобщается к вечности.

Воспоминания Ольги Васильевны о счастливом сентябрьском утре *«золотого дня»*, когда они с Сергеем ищут Кошелькова, вызывают в ее памяти другой момент редкого семейного согласия. На вопрос Иринки о счастье Ольга Васильевна отвечает: *«Вот этот вечер в лесу, мы трое на лыжах – это счастье. Понимаешь? Это и есть...»* (6, с. 305). Лексика, интонация этой фразы, вместе со стихами, цитируемыми несколькими строками выше, напоминают не только о том же времени дня в «Холодной осени», последнем из проведенных героями вместе (*«Буду жив, вечно буду помнить этот вечер...»*), 5, т. 7, с. 208), но и о сонете «Вечер»: *«О счастье мы всегда лишь вспоминаем. / А счастье всюду. Может быть, оно / Вот этот сад осенний за сараем...»* (5, т. 1, с. 322); эти строки Бунин написал в августе 1909 года, через несколько дней после «Могилы в скале». Главное же в этом воспоминании – произвольный (*«...она задумалась всерьез, чтобы ответить понятно и кратко, но ничего не придумывалось, и тогда она вдруг сказала...»*) и не понятый ею смысл своего ответа (*«...сказав, она не понимала по-настоящему»*), 6, с. 305). В эту минуту Ольга Васильевна неосознанно выражает полноту чувств словами из когда-то прочитанного или услышанного от мужа бунинского стихотворения. Неожиданный для Ольги Васильевны её ответ дочери свидетельствует об изначальном внутреннем родстве мужа и жены, в отличие от Тани и Дмитриева в «Обмене», оставшихся далёкими друг другу. Он означает преодоленную здесь эмоциональную глухоту, достигнутое кратковременное духовное единение с Сергеем, то есть фактически осуществлённую ею его *«попытку проникнуть в другого, отдать себя другому, исцелиться пониманием <...>»* (6, с. 344–345) и предвосхищает будущую, после его смерти, встречу с ним. В этих воспоминаниях Ольги Васильевны метафизика любви по-бунински вписана в метафизику природы.

В сонетном замке «Вечера» герой, «на миг» оторвавшийся от книг и обретающий гармонию с миром, выходит к светлому философскому обобщению: «Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне» (ср. с определением счастья в «Снах Чанга»: «... весь мир был в его душе в эту минуту...») (5, т. 4, с. 380), с семантически близкой к «счастью» «радостью» – пожеланием героя в «Холодной осени»: «... порадуйся на свете...»). Трифонов мог запомнить и сказанные Бунину слова Толстого: «Счастья в жизни нет, есть только зарницы его – цените их, живите ими...») («Освобождение Толстого») (5, т. 8, с. 58). Именно такой «миг» счастья, «зарницу его» и переживает Ольга Васильевна в памятный для неё сентябрьский вечер.

Не случайно и усвоенное героиней слово-понятие «нить», которым Сергей обозначает связь прошлого с настоящим. «Выдирая» «бессчётные нити», связанные с не отпускающей её «болью», Ольга Васильевна исследует свою жизнь с мужем (6, с. 263 и др.). Эти «нити» несовместимы с «единственно прочной нитью, за которую стоит держаться» – «исторической целесообразностью» (6, с. 277), то есть с официально-догматическим представлением о закономерностях истории, которое позволяет Климукам и Кисловским добиваться карьерного роста и материальных благ.

В целом реминисцентный слой произведения является внешним выражением опоры его героев на культуру как способ существования и ориентации в обременительных бытовых и социальных обстоятельствах. В этом отношении историк Сергей и пробивающаяся к его правде Ольга Васильевна интеллигентностью, приобщением к поэзии противостоящие конформизму Климука, Шарипова и других «железных малышей», близки персонажам произведений писателей-современников. Это, в частности, герои романов Ю. Домбровского, повестей В. Быкова 1970-х годов, аллюзивных драм Э. Радзинского и Г. Горина, лирические герои неоакмеистической поэзии, не бегущие от реальности, а стоически ее принимающие.

В повести Трифонова есть и другие, менее заметные знаки Бунина, говорящие о внимательном чтении младшим писателем произведений старшего. Деревушка Васильково, где герои «Другой жизни» «прожили несколько жарких и мурых, гнилых и солнечных лет» (6, с. 299) и куда в конце сентября Сергей «уехал один», напоминает об усадьбе Васильевское (Васильевке) в творческой биографии Бунина. Васильевское (с этим сохранённым топонимом) описано им, в частности, в «Жизни Арсеньева», В.Н. Муромцева-Буниной – в «Жизни Бунина» и «Беседах с памятью». Именно здесь, в Васильевском, в августе 1909 года были созданы сонеты «Могила в скале» и упомянутый в «Беседах с памятью» «Вечер» (см.: [10, с. 458–459]). Ольга Васильевна – биохимик, химиком по образованию была и В.Н. Муромцева-Бунина, пережившая мужа и написавшая о нем две книги. Кошельков Евгений Алексеевич, секретный сотрудник московской

дореволюционной охранки, тот, кого нашел Сергей, – тезка среднего брата Бунина, Евгения Алексеевича Бунина. Понятно, что здесь нет речи о прототипах и прямых аналогиях.

Кажущиеся произвольными, «странными сближеньями», эти совпадения окружают явную реминисценцию из Бунина. Но если и посчитать их надуманными, вряд ли случайна повторяющаяся фраза Евгения Алексеевича Кошелькова *«Бабыя лета нынче удалась...»* (6, с. 306, 312). Она отсылает к нередко встречающемуся в прозе Бунина диалектному (южно- и среднерусскому) употреблению существительных среднего рода в женском (при частом фонетическом совпадении с ними, передаваемом Трифоновым графически – *«лета»* вместо «лето») и согласованию с такой формой существительного других частей речи. (Ср., например: на вопрос Тихона Ильича в «Деревне», зачем Дениска едет в Тулу, тот отвечает: *«Может, место какая выйдет...»* (5, т. 3, с. 56). Или: Яков отвечает Тихону Ильичу: *«Болтали, к примеру, что вышла, мол, распоряжение... вышла будто распоряжение – никак не работать у господ по прежней цене»* (5, т. 3, с. 28). В «Веселом дворе»: проходящая старушка, рассказывая Анисье о сыне, замечает: *«...раньше лицо красная, как сукно, была...»* (5, т. 3, с. 283). *«Хоросую, хоросую жалованью получает, – бормотал <...> косноязычно»* Володя в рассказе «При дороге» (5, т. 4, с. 185). См. также оценку Трифоновым бунинских речевых характеристик: «Поражало еще, как удивительно точно и живо говорят люди, крестьяне» [1, с. 525].

В «Другой жизни» встречается и заглавие повлиявшего на нее рассказа: *«Потом было много, бесчисленно, других ночей в городе и на даче, летом, в дождь, холодной осенью <...>»* (6, с. 230). Ассоциацию с «Антоновскими яблоками» вызывает воспоминание о том, как герои *«...заходили в дома, разговаривали в палисадниках, где пахло яблоками»* (6, с. 306), а с «Золотым дном», «Листопадом», рядом стихов – элегический мотив «золотого дня»: *«сине-золотой день»* (6, с. 306), *«В том золотом дне»* (6, с. 312), *«золотой день»* (6, с. 316). С «Густым зеленым ельником у дороги...» сближен *«...ельник, густой и тяжелый от влаги...»* (6, с. 345). Своими усердными архивными изысканиями, работой в библиотеках, постоянными поисками «нитей», сомнениями в необходимости этих занятий (6, с. 250, 288, 293, 345), то есть «разрыванием могил», Сергей Троицкий напоминает о подвижничестве Фисуна и апологии архивного дела в одноименном бунинском рассказе. В его финале близкий автору повествователь признается: *«Я <...> всецело присоединился теперь к тому великому почтению, какое питал покойный Фисун к архивам. <...> очень прав он был, что немыслима без архивов жизнь <...>. Фисун говорил: “А ежели справка понадобится?” Так вот, ежели понадобится справка о нашем времени, пригодится, мо-*

жет быть, и моя справка о нем» (5, т. 4, с. 297). Ольга Васильевна вспоминает: «Серезжа сидел в архивах с утра до вечера. Заполнил выписками тридцать шесть толстых тетрадей. Тридцать шесть! Она недавно пересчитала. И все-таки чего-то ему не хватало – какого-то последнего знания, последнего опыта...» (6, с. 288). Обращение Сергея к парапсихологии, вероятно, и вызвано поисками этого «последнего знания, последнего опыта», то есть сверхчувственных средств связи между прошлым и настоящим, – поисками, поддержанными внимательным чтением им (и Трифоновым) бунинских произведений.

Подобно своей героине, приходящей к пониманию «другой жизни», Трифонов осваивает опыт предшественника в осмыслении судьбы человека в контексте истории. Приобщение к Бунину поддерживает писателя в формирующейся в его творчестве концепции мира и человека – «самоценности частной жизни в контексте социальной истории» [9, с. 258]. Хотя Трифонов и признается, что Бунин «замечательный писатель, один из любимых. Но не самый любимый!» [1, с. 525], именно его книгами интересуется и его влияние испытывает Антипов, центральный персонаж последнего законченного романа писателя «Время и место» (см.: [11, с. 196, 251, 317]).

«Холодная осень» и «Другая жизнь», соотносимые в тематическом, сюжетном, композиционном, персонажном планах, концептуально близки в осмыслении проблемы «частная жизнь человека и история». Исследуя в разных вариантах соотношение конкретно-исторического, личного и метафизического времени, в своих последних произведениях – «Старик», «Время и место», «Исчезновение» – Ю. Трифонов приходит к пониманию самодостаточности истории души в контексте истории государства и человечества, то есть к тому, что утверждал Бунин в начале рассказа «Сны Чанга»: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живших на земле» (5, т. 4, с. 370).

На протяжении всего бунинского творчества, особенно в последний его период, история отступает перед сосредоточенностью писателя на главном для него – на раздумьях о тайнах памяти, природы, любви. Именно этот художественный опыт осмысления метафизики памяти, соотнесенной с метафизикой любви и природы, и привлекает Трифонова, преодолевающего, как и его герой, официально-идеологическое прочтение истории.

Литература

1. Трифонов Ю.В. И.А. Бунин // Трифонов Ю.В. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 4. Отблеск костра: Документальная повесть; Рассказы; Время и место: Роман; Статьи. М., 1987.

2. Селеменова М.В. Чеховские мотивы в повести Ю.В. Трифонова «Долгое прощание» // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Т. 3. М., 2005.
3. Селеменова М.В. Женские образы прозы Ю.В. Трифонова в свете чеховской традиции // Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее, будущее: Материалы междунар. науч. конф. Четвертые Лазаревские чтения. Челябинск, 2008. Ч. 1.
4. Ярко А.Н. Чеховские традиции в повести Юрия Трифонова «Другая жизнь» // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. № 5 (14).
5. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1967. Далее в ссылках на это издание указываются номер тома и страницы.
6. Трифонов Ю.В. Московские повести. М., 1988. Далее в ссылках на это издание указывается страница.
7. Бек Т.А. Проза Юрия Трифонова как инобытие поэзии // Знамя. 1999. № 8.
8. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. Frankfurt a. M.; Moskau, 1994.
9. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М., 2003.
10. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989.
11. Трифонов Ю.В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. М., 1989.

О литературе сопредельных стран

Человек и обстоятельства в прозе Василя Быкова

Повести белорусского писателя В. Быкова по традиции относят к так называемой «прозе лейтенантов», связываемой с именами К. Воробьева, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Кондратьева, А. Адамовича и других. Появление в литературе этих авторов, прошедших войну рядовыми или младшими командирами, знаменовало начало второй волны военной прозы.

Произведения названных писателей во многом отличались от созданных в Великую Отечественную войну и первое послевоенное десятилетие. В то время в литературе преобладала публицистическая тенденция, установка на документальность и изображение героического характера советского человека, массовых подвигов. Молодых же прозаиков, заявивших о себе в конце 50-х – начале 60-х годов XX века, интересовали в первую очередь военные будни. Этим объясняется их пристальное внимание к рядовому солдату, тогдашнему их ровеснику, а также выбор морально-этического аспекта в изображении событий.

Война осознается авторами и их героями как не поддающийся логическому осмыслению хаос, постоянное пребывание человека на грани жизни и смерти. В абсурдном бытии персонажи К. Воробьева («Седой тополь», «Это мы, Господи!..»), В. Астафьева («Звездопад», «Пастух и пастушка»), В. Быкова («Обелиск», «Сотников») ищут и находят нравственную опору, заключающуюся в личном противостоянии насилию и компромиссу. Героический пафос сочетается в «лейтенантской прозе» с трагическим. Особенно это ощущается в белорусской литературе.

Белорусы пережили войну во всех ее проявлениях. Представители этого народа воевали в регулярной армии и в партизанских отрядах, оставались на оккупированной территории. Можно говорить о трех поколениях белорусских писателей, обращавшихся к теме войн: старшее – участники событий (А. Адамович, В. Быков), среднее – «дети войны» (В. Козько, Б. Саченко), младшее, несущее генетическую память о тех днях (С. Алексиевич). Произведения белорусских авторов вобрали в себя сложный, противоречивый, чаще всего безрадостный и трагический материал, что позволяет отнести их к экзистенциальному реализму.

Василь Быков, как и другие представители этого течения, обращается к непарадной стороне войны. «Среди ситуаций, образованных тяжелыми и очень тяжелыми обстоятельствами, В. Быков тщательнее и пристрастнее рассматривает одну: ситуацию выбора», – подчеркивает И. Дедков [2, с. 136].

В повестях белорусского прозаика практически нет победных эпизодов, связанных с традиционно понимаемой героической стороной войны. Он выбирает чаще всего ситуации отступления, разгрома, тяжелого боя, плена.

Фабулы произведений, созданных в 1970-е годы, элементарны, почти схематичны: движение героев к гибели. Безысходность такого пути подчеркивается «неуютом» окружающего персонажей пространства. Унылый осеннее-зимний пейзаж, слякотно-снежный холод, подчеркивающие бездомность и одиночество людей, – очень хорошо передают атмосферу типика, в который загнаны персонажи.

Писателя, по его собственному признанию, интересуют *«два нравственных момента, которые упрощенно можно определить так: что такое человек перед сокрушающей силой бесчеловечных обстоятельств? На что он способен, когда возможности отстоять свою жизнь исчерпаны и до конца и предотвратить смерть невозможно?»* [3, с. 133]. Пограничная ситуация позволяет сосредоточить внимание на внутреннем мире героя. Автора привлекают не физические, а духовные возможности человека.

Для решения поставленной задачи писатель выбирает в качестве персонажей своих повестей людей предельно обыкновенных, ничем не выделяющихся, подчеркнута негероических. Более того, подлинные герои, сознательно идущие на смерть во имя сохранения собственного «я», как правило, невыгодно выглядят на фоне окружающих. Они больны, неказисты на вид, имеют сугубо мирные профессии. Таковы Мороз в «Обелиске», Сотников в одноименной повести, многочисленные лейтенанты и жители белорусских деревень, не отличающиеся ни внешней красотой, ни военной выправкой.

Чаще всего такие герои при первом знакомстве вызывают недоумение и даже неприязнь. Их поступки не понятны обывателю, так как не имеют сколько-нибудь значительных последствий, не наносят ощутимого урона врагу. Гибель этих людей остается практически никем не замеченной (лейтенант Ивановский из «Дожить до рассвета») или вызывает кривотолки (Мороз из «Обелиска»).

Однако в процессе развития событий выясняется, что именно эти обыкновенные люди и способны на подлинный героизм, поскольку подвиг в представлении Быкова – это не количество убитых немцев и не «безумство храбрых» на виду у всех, а способность выстоять, не предать других, не осквернить лучшее в себе, когда нет свидетелей и никто не узнает о проявленной силе духа.

Предатель, собственно, губит не только других, но в первую очередь – себя. Конфликт героизма и предательства можно назвать ключевым в твор-

честве белорусского прозаика. В его повестях всегда действуют два центральных персонажа, судьбы которых имеют отношение к этой проблеме. Из тупиковой ситуации герои Быкова находят выход, но он всегда и безусловно ведет к гибели: одного – к физической, другого – к нравственной. Формально их поступки ничего не решают в общем исходе большой войны, но фактически именно из конкретных действий маленьких людей, преодолевающих собственную слабость, трусость, боль, складывается Победа.

Тип героя и конфликт непосредственно связаны с выбором хронотопа. *«Время–пространство изображаемой жизни»* (М. Бахтин) у Быкова образовано войной и подчинено ей. <…> *Быковский вариант военного хронотопа опирается на классический «хронотоп дороги»* (М. Бахтин), то есть *преодолеваемого пространства»* [2, с. 76]. Персонажи повестей преодолевают напряженное военное пространство, продвигаясь физически к своей гибели, а нравственно совершая восхождение к высотам духа.

Со второй половины 1980-х годов проза В. Быкова значительно изменяется. Война из конкретно-исторического события превращается в нравственно-философскую категорию. Действие повестей, созданных в это время, происходит не только в период Великой Отечественной войны, но и в довоенное время («Облава»). Обращение же автора к войне все чаще воспринимается лишь как попытка восстановить причинно-следственные связи.

Писатель и раньше обращал внимание на непрерывность исторического процесса, а в 1980-е годы эта тема занимает в его творчестве одну из ведущих позиций. Судьбы человека и человечества в послевоенной жизни мотивированы предшествующим периодом («Карьер»), равно как корни проблем, возникших во время войны, уходят вглубь довоенных лет («Стужа»).

По-прежнему важным остается для В. Быкова вопрос героизма и предательства, но решается он уже не столь однозначно, как раньше. Варианты образов предателей выведены в «Карьере»: от сознательного перехода на сторону врага до вынужденного предательства, вызванного страшными пытками. Одних героев автор осуждает, других – прощает, но, пожалуй, всего важнее для него мысль, прозвучавшая еще в «Обелиске»: каждая судьба требует внимания, нельзя ко всем подходить с одной меркой. Главное же – никто не способен судить человека строже и беспощаднее его самого. Предательство Агеева, которого окружающие считают героем, не в подписании соглашения о сотрудничестве с немцами. Вина его заключается в том, что отправил на верную смерть любимую женщину, фактически оплатив ее и еще не рожденного ребенка жизнями спасение своей репутации.

Диалектика героизма и предательства лежит и в основе сюжета повести «Облава», мироощущение персонажей которой можно определить как военное, хотя повесть посвящена событиям 1930-х годов. Против маленького человека, белорусского крестьянина, виновного лишь в добросовестности и трудолюбии, ополчается не только власть, государство, но и его родной сын, отрекшийся от отца. Писатель демонстрирует нам, *«как вдруг начинают рушиться миры»*, как нормальная жизнь человека превращается в абсурд, *«обращая в свою противоположность самый смысл его существования»* [4, с. 222].

С течением времени при прежних доминантах (герой, ситуация, хроно-топ) проза В.Быкова меняется в частностях, в деталях. Повесть «Стужа» (1993) знаменует собой еще одну попытку выявить корни борьбы «своих против своих». Этот конфликт занимает писателя, как уже было отмечено, с 1980-х годов. Вопросы о причинах предательства, возможности и невозможности его оправдания, предательстве истинном и мнимом, сознательном и вынужденном поднимались в «Карьере», «В тумане».

1990-е годы открыли в развитии этой темы новый поворот, заявленный в свое время повестью «Мертвым не больно»: противостояние рядовых людей представителям государственной власти (чаще всего – работникам райкомов, НКВД-шникам, партийным начальникам). Как известно, после публикации этого произведения писатель подвергся критике, а повесть была запрещена. Ситуация 1990-х годов вернула Быкова к прежней проблеме.

Получившие известность материалы, – в частности, касающиеся истории партизанского движения, – продемонстрировали неоднозначность самого понятия Великая Отечественная война. В повестях «Стужа», «Полюби меня, солдатик» нет как таковых ни обвинений, ни оправданий персонажей, но есть желание понять тех и других.

Особенно показательна в этом отношении «Стужа», в которой обращает на себя внимание ситуация переоценки ценностей главным героем. Азевич понимает, за что ниспосланы ему враждебность человеческого и природного мира (стужа, отсутствие ориентира, тотальный страх и бесконечное одиночество). Только раскаяние позволяет бывшему работнику райкома, прошедшему путь от служения идее до грубого попрания человеческой морали, найти выход из тупика. Спасение героя заключается не только в сохранении его жизни, но прежде всего – в понимании им своей вины, в обретении утраченных нравственных основ.

Пример внеклассового подхода к людям, понимания самоценности человеческой жизни преподносит Азевичу вышедшая его женщина. У нее был повод выдать бывшего партийного функционера фашистам, и сам герой на ее месте, возможно, именно так и поступил бы. Но хозяйка хутора спасла Азевича, поделилась с ним последними припасами, что равносильно

прощению и отпущению его грехов. Уходящий от нее мужчина понимает, что закон социальный не равен, а нередко и вступает в противоречие с законом человеческим.

Последние произведения В. Быкова, объединенные в две книги [5], одна из которых («Волчья яма») – с авторским предисловием, отмечены подчеркнутым аскетизмом и *«максимализмом в постановке и решении нравственных вопросов»* [6, с. 8]. Кроме жанра повести, в книгах 2001–2002 годов мы обнаруживаем рассказы, их большинство: «Политрук Коломиец», «Очная ставка», «Пасхальное яичко», «Бедные люди») и притчи («Лесное счастье», «Идея», «Оборонка», «Камень»).

Материал в этих небольших по объему рассказах настолько плотно спрессован, что при разворачивании его энергия действует на читателя очень сильно. Поздняя проза Быкова – это фактически повести, сжатые до предела. Границы главного конкретно-исторического времени, каким всегда была для писателя Великая Отечественная война, размываются, утрачивают былую четкость. Можно предположить, что это связано с завершившимся к моменту выхода книг в свет XX веком, объединившим под своим знаком те многочисленные и разнообразные трагедии, о которых повествует автор.

В обеих книгах произведения о войне («Политрук Коломиец») соседствуют с сюжетами послевоенного времени («Очная ставка», «Пасхальное яичко»), 1970-х годов («Бедные люди»), перестройки и постперестроечного периода («Волчья яма» – о Чернобыле, «Катастрофа» – о жизни бомжа). Мироощущение героев – трагическая безысходность. Обстоятельства, которые загоняют их в тупик, не снимают ответственности с самих людей. Экзистенциальные ситуации в поздней прозе В. Быкова углубляются, становятся роковыми, а герои – всё более подчиняются им.

Из персонажей двух последних книг писателя лишь единицы способны заявить протест, бросить вызов судьбе, но и они не в силах противостоять воле рока. Попытка защитить себя («Волчья яма», «Бедные люди»), жизнь близких («Пасхальное яичко», «Очная ставка»), родину («Политрук Коломиец») равносильна подписанию смертного приговора самому себе. Экзистенциальная ситуация превращается в привычную, повседневную, воспринимается героями не как нечто экстраординарное, а как обыденность («Труба»).

Ужас этой метаморфозы отражается в поэтике заглавий. В 1970-е годы названия повестей Быкова были амбивалентными, трагическое сочеталось в них с оптимистическим («Обелиск», «Альпийская баллада», «Круглянский мост»). Уже в 1980-е годы печальная нота в их звучании усиливается («Пойти и не вернуться», «Знак беды», «В тумане», «Облава»). Заглавия же

произведений, собранных в последних книгах, однозначно трагичны («Волчья яма», «Катастрофа», «Труба»). Они по-прежнему лаконичны и смыслоёмки, но совершенно лишены какого бы то ни было позитива.

Автор не оставляет ни героям, ни читателям никакой надежды на торжество справедливости. Пасхальное яичко в одноименном рассказе не просто разбито Выползком, что само по себе кощунственно, но становится причиной преступления и, в конечном итоге, гибели Ганки. Солдат-дезертир и бывший офицер, ищущие спасения в Чернобыльской зоне, находят там смерть («Волчья яма»). Профессор Скварыш, подозревающий в провокаторстве своего аспиранта, доносит на него сам и ужасается гнусности своего поступка («Бедные люди»).

Суть этой жесткой, доходящей до натурализма прозы может быть выражена во взаимно соотносимых заглавиях трех произведений: «Волчья яма» (место, в котором оказалось человечество), «Катастрофа» (мироушшение героев), «Бедные люди» (авторское отношение к ним).

Показательно, что писатель никого не оправдывает, но пытается избежать и осуждения своих персонажей. Он, скорее, сожалеет об их судьбах. Рассказ «Бедные люди», давший название одной из книг, завершается знаменательной фразой: *«Бедный, несчастный аспирант Краснянский. Бедный, несчастный профессор Скварыш»*. Тот, кто предал, донес, убил, заслуживает жалости так же, как и тот, кого предали, убили.

В конечном итоге каждый расплачивается за минутный компромисс: Ганка – за то, что стала женой Выползка («Пасхальное яичко»), Коломиец – за ложь во спасение («Политрук Коломиец»), Казак – за неспособность противостоять напору обстоятельств («Катастрофа»). Заключительные слова этого рассказа могут быть отнесены к любому из сюжетов, хотя речь идет о конкретном и достаточно мелком событии – разбитой бутылке водки, в которой для Казака (казак, превратившийся в бомжа) заключается смысл жизни: *«Это была катастрофа – огромная, на весь белый свет. А виноват только он сам. Потому было так обидно, как никогда в жизни»* [7, с. 333].

Пережив войну и гонения, Василь Быков пишет в конце жизни о сложности и неоднозначности произошедших в 1990-е годы общественных процессов. Предваряющее книгу «Волчья яма» авторское «Слово к читателю» дает представление о степени погружения в эпоху: *«Наша вождеденная и неожиданно свалившаяся свобода разрушала тягостную, обременительную, но за семьдесят лет ставшую привычной гармонию человеческих отношений с еще большим успехом, чем это делала коммунистическая несвобода. <...> Испытанные в веках традиционные ценности на глазах девальвировались, литература как классический искатель и хранитель истины быстро утрачивала свои исконные свойства <...>»* [8, с. 11].

Признавая власть рока, судьбы, государства над человеком, писатель не снимает с героев ответственности за подчинение обстоятельствам. Более того, чем сильнее их гнет, тем серьезнее должно быть нравственное сопротивление ему, потому что мир держится именно на обыкновенных, ничем не примечательных, способных противостоять разрушительным силам людям.

В страшных своей безысходностью поздних произведениях В. Быкова кроется утверждающее начало – авторская убежденность в том, что невозможно творить добро злом и жить согласно аморальным законам, вера в необходимость даже в самом малом оставаться человеком. Какими бы ни были условия, для белорусского писателя всегда *«одна основательно выстраданная идея оставалась неизменной, это – идея неприятия зла, идея его отрицания»* [8, с. 11].

Литература

1. См. об этом: Жибуль В. Белорусская проза о войне и классическая трагедия. Минск, 1986.
2. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. М., 1990.
3. Быков В. Великая академия – жизнь; Беседу вел Л. Лазарев. // Вопросы литературы. 1975. № 1.
4. Сердюченко В. Могикане. Заметки о прозе «отцов» в постсоветской литературной ситуации // Новый мир. 1996. № 3.
5. Быков В. Волчья яма: Повести и рассказы; Пер. с белорус. М.: Текст, журнал «Дружба народов», 2001; Быков В. Бедные люди: Повести, рассказы; Пер. с белорус. М., 2002.
6. Лазарев Л. Пожар еще не погашен... // Быков В. Волчья яма: Повести и рассказы; Пер. с белорус. М., 2001.
7. Быков В. Катастрофа // Быков В. Волчья яма: Повести и рассказы; Пер. с белорус. М., 2001.
8. Быков В. Слово к читателю // Быков В. Волчья яма: Повести и рассказы; Пер. с белорус. М., 2001.

Жанровые особенности повести Нодара Думбадзе «Кукарача»

Ко времени публикации повести «Кукарача» грузинский прозаик Нодар Думбадзе был уже известен и читателям, и критикам. Вошедший в советскую литературу с романом «Я, бабушка, Илико и Илларион», писатель на долгое время определил и жанр, и тип героя, и его мировоззрение, и стиль своих произведений. Авторское определение жанра созданных позднее «Я вижу солнце!», «Солнечной ночи», «Не бойся, мама!», «Белых флагов» – романы. Эти произведения обладают рядом типологических характеристик, свойственных ранней прозе Н. Думбадзе. Повествование в каждом из них ведется от первого лица, которым является герой-рассказчик. Это – молодой, полный веры в добро и справедливость человек, обладающий особым даром *«ощущать праздничность жизни»* [6, с. 6].

Герои романов Думбадзе – обыкновенные люди. Они переживают тяготы, выпавшие на долю всего народа, страны: войну («Я, бабушка, Илико и Илларион», «Я вижу солнце»), последствия сталинских репрессий («Солнечная ночь»), социальные проблемы 1960-х годов («Белые флаги», «Не бойся, мама!»). Прозаик не обходит стороной драматические и даже трагические события, но его персонажи несут в себе *«мощную стихию национального мироощущения»* [5, с. 7], в основе которого – способность смеяться, радостное приятие мира. Такое отношение к жизни помогает героям произведений грузинского писателя выжить и не утратить человечности в самых сложных обстоятельствах.

Способность к иронии и самоиронии присущи и Бачане Рамишвили – журналисту из романа «Закон вечности». Это произведение можно считать своего рода итогом творческого пути писателя. О переживаниях главного героя, открывающего на больничной койке закон духовной круговой поруки, связывающей людей и обеспечивающей вечность человечества, рассказывается от третьего лица. Стремление к объективности делает стиль романа подчеркнуто нейтральным. Шутки, розыгрыши, веселье уступают место размышлениям над сложностью и противоречивостью человеческого существования. Вместе с тем автор и его герой сохраняют веру в красоту, праздничность и гармоничность жизни, в которой соседствуют добро и зло, смех и слезы, правда и ложь.

Закон, открытый Бачаной Рамишвили, по его собственным словам, *«заключается в том, что <...> душа человека во сто крат тяжелее его тела... Она настолько тяжела, что один человек не в силах нести ее... И потому мы, люди, пока живы, должны стараться помочь друг другу, стараться обессмертить души друг друга: вы – мою, я – другого, другой – третьего, и так далее до бесконечности... Дабы смерть человека не обрекала нас на одиночество в жизни...»* [1, с. 401].

Эта мысль, высказанная покидающим больницу героем лечившему его доктору, становится ключом к другому произведению писателя – повести «Кукарача», которая заметно выделяется в позднем творчестве Думбадзе. *«Что-то мешает четко сформулировать отношение к «Кукараче». Она неназойливо, но ощутимо сопротивляется однозначным толкованиям»* [6, с. 25].

Повесть «Кукарача» невелика по объему и оригинальна по форме. Произведение открывается описанием времяпрепровождения обитателей тбилисского двора, в котором живет герой-рассказчик. Логика ассоциаций, поддержанная использованием разговорного стиля, позволяет автору перейти к изложению истории *«правдивого, чуткого, отзывчивого и потому всеми любимого»* участкового милиционера по прозвищу Кукарача.

Непринужденность интонации, анекдотичность вставного эпизода, рассказывающего о подвиге, совершенном героем на финской войне, с первых страниц настраивают читателя на характерное для ранней прозы Думбадзе ироническое отношение к персонажам. Ориентация на воспоминание и появление фигуры героя-рассказчика подчеркивают значимость лирического начала в повести. Введение сцены смерти Кукарачи, разрывающей описание привычной жизни двора, придает произведению трагический оттенок.

Молодой участковый инспектор, о котором читатель еще почти ничего не знает, вызывает уважение уже тем, что *«без единого стопа, без единого слова – с улыбкой на лице, красиво умер»* [2, с. 408]. Поскольку в предсмертном обращении к другу-сослуживцу лейтенант милиции Георгий Тушурашвили называет плачущую Ингу своей женой и упоминает некоего подлого Муртало, естественно ожидать развития этой сюжетной линии. Однако писатель предваряет ее другой историей, внешне не имеющей отношения к трагической развязке, но важной как для понимания образа главного героя, так и для осмысления жанровой природы произведения.

«Высокий, смуглый, красивый лейтенант милиции», без приглашения явившийся в квартиру первого секретаря райкома партии, ведет себя достаточно бесцеремонно, чем вызывает негодование хозяйки дома. Представляясь полным именем со всеми регалиями, участковый добавляет: *«...по прозвищу Кукарача!»*, – чем вызывает смех матери героя-рассказчика. Дальнейший их диалог отсылает к популярной в 1930-е годы мексиканской песне («Кукарача» – «Таракан») и отчасти объясняет прозвище главного героя.

- «– Удачное прозвище, – рассмеялась мама.*
- Да... Смуглостью бог меня не обидел.*
- Точно.*
- Можете так и называть меня – Кукарача»* [2, с. 408].

Добросовестно исполняющий свои служебные обязанности, герой Думбадзе ироничен по отношению к себе. Он всерьез озабочен воспитанием подростков, прибегает даже к чтению Уголовного кодекса. Однако тут же снимает этот налет официальности, переводя сложившуюся ситуацию в юмористическую плоскость: съедает незаконно выловленную ребятами рыбу и признает себя соучастником преступления, поскольку не помешал его совершению.

Каждая из историй, посвященных воспитательной работе Кукарачи с ребятами одного из тбилисских кварталов: борьба с курением, пресечение воровства, спасение утопающего, – раскрывает высокие нравственные качества этого не слишком образованного парня. Его цель – не поймать и наказать подростка, а предупредить возможное преступление; и делает он это, когда речь идет о его подопечных, достаточно мягко и деликатно.

Естественность и искренность Кукарачи разрушают неприязнь, возникшую по отношению к нему у Тамаза и его матери Анико. Первый шаг к преодолению преграды, стоящей между участковым и ребятами, – его признание в неумении плавать и просьба никому об этом не говорить. Это событие, происходящее после спасения едва не утонувшего Кости-грека, свидетельствует о том, что строгий милиционер не лишен обычных человеческих слабостей и недостатков. Обаяние героя особенно усиливается после истории с ножиком. Требуя от Тамаза вернуть хозяину украденный нож, Кукарача говорит, что мальчик его нашел, щадя самолюбие подростка.

Сюжетная линия, вобравшая в себя все эти истории, восходит к традиционному «роману воспитания чувств» с присущими ему образами воспитателя и воспитанника, противостоянием семьи и социума, проблемой становления характера, формирования внутреннего мира героя-подростка, исповедальной интонацией и психологизмом. Вместе с тем однозначно определить принадлежность произведения к роману воспитания невозможно, потому что писатель использует черты, присущие и другим жанрам.

Даже при самом поверхностном прочтении произведения в нем нетрудно обнаружить признаки детектива. То, что *«в сюжете повести нет ничего детективного»* [4, с. 301], лишь усиливает проявление других характеристик этого жанра. В первую очередь это касается персонажной сферы произведения. Известно, что *«ключевыми в системе персонажей детектива являются три героя – жертва, преступник и сыщик, причем в противостоянии двух последних реализуется конфликт зла и добра, а жертва в большинстве случаев не участвует в конфликте непосредственно»* [3, с. 222]. При этом *«задача сыщика заключается не только в изобличении преступника, но и в оправдании невиновных»* [3, с. 222], что мы и наблюдаем в сцене гибели Кукарачи, повторяющейся в произведении дважды.

Отвечает требованиям детектива и композиция повести. По законам жанра *«все сюжетные линии, внешне мало связанные в начале произведения, должны сойтись в финале в рамках единой развязки»* [3, с. 222]. В повести Думбадзе действие, развивающееся по двум линиям: взаимоотношения Кукарачи и Инги и противостояние участкового и рецидивиста, – приходит в итоге к единому разрешению.

Однако при внимательном знакомстве с текстом возникают обоснованные сомнения в безусловном следовании писателя законам детектива. В первую очередьстораживает то, что в «Кукараче» автор вместе с героем-рассказчиком раскрывает обязательную для детектива тайну не в финале, как это принято, а почти сразу после ее возникновения.

История взаимоотношений Инги и Муртало подается как одна из вставных новелл, задача которой не столько заинтриговать читателя, сколько раскрыть причину гибели главного героя. Не все однозначно и в определении ролей ведущих персонажей повести. Если Ингу, несомненно, можно отнести к жертвам, а Муртало – к преступникам, то Кукарача не вписывается в рамки традиционного образа сыщика, подтверждением чему служит его смерть. Думбадзе использует отдельные черты детектива, но не сводит произведение к этому жанру.

В повести можно обнаружить признаки и другого популярного жанра – городского романа, которому присущи *«обнаженность лирической темы, простота и доступность ее выражения, открытость чувств, доверительность интонации»* [3, с. 184], а также типичный для жестокого романа мелодраматический сюжет: любовная драма со смертельным исходом. Интересно, что уже упомянутые в связи с детективом персонажи удачно вписываются и в эту жанровую парадигму.

От смены ракурса, перестановки акцентов меняются только их амплуа в воспроизведенной героем-рассказчиком истории. В свете влияния городского романа Кукарача, Инга и Муртало представляют традиционный любовный треугольник, вершину которого образует женщина. Один из наиболее распространенных романсовых сюжетов, – история соперничества двух мужчин, их борьба за обладание сердцем городской красавицы, – усиливается другим, не менее распространенным, в центре которого окруженная романтическим ореолом фигура человека, стоящего вне закона, – благородного преступника.

Изложение истории знакомства Инги и Муртало и их дальнейших взаимоотношений поначалу воспринимается как типичный сюжет из городского фольклора. Появляющийся в аптеке около двенадцати часов ночи *«среднего роста, ладно скроенный молодой мужчина с желтовато-землистым цветом и наглым, насмешливым выражением лица»* [2, с. 414] поражает девушку манерами и посвященностью в подробности ее жизни.

Он действует по законам воровского мира: сначала, угрожая ножом, требует морфий, а затем сообщает испуганной Инге о своем покровительстве и преклонении перед ней. Речь его нарочито картинна, что характерно для такого рода персонажей: *«Так вот, знайте, Инга: с сегодняшнего дня каждый ваш обидчик станет моим обидчиком, а мои обидчики... Они лежат на кладбище... <...> Не двигайтесь. Вам бы в руки младенца, и были бы вы настоящей богоматерью...»* [2, с. 416].

Любовь известного рецидивиста обставлена со всей роскошью преступного мира и расписана всеми красками жестокого романа. *«Круглый год – зимой и летом – каждое утро курдский парень Маратик приносит Инге от имени Муртало корзину свежих красных роз. В конце каждого месяца неизвестный безбородый мужчина приносит ей тысячу рублей»* [2, с. 416]. Окруженная *«преувеличенным уважением»* бывших поклонников, ставшая *«неприкосновенной королевой квартала»*, Инга вместе с *«необъяснимым страхом»* ощущает *«подсознательную силу, гордость и тягостное ожидание»*.

Попытки девушки встретиться со своим покровителем ни к чему не приводят, а его неожиданный визит в новогоднюю ночь еще раз подчеркивает романсовое развитие этой сюжетной линии. Такая деталь портрета Муртало, как *«покорные глаза»*, его *«искренность»*, откровенные ответы на вопросы Инги вроде бы свидетельствуют о чистой и преданной любви.

При более внимательном рассмотрении эта сцена, как и картина их знакомства, многое дает для развенчания воровской романтики. В поведении Муртало чувствуется откровенная рисовка. *«Деньги – мертвая бумага... Розы были живые...»* – говорит он девушке, в ответ на ее желание вернуть ему деньги требуя возратить цветы. На вопрос: *«Кто ты?»* – отвечает высокопарно: *«Вольный человек, делаю, что хочу, как хочу и когда хочу»*, – обещает убить соседей, а если любимая его прогонит, – то и себя. Его признание в любви доводит Ингу до бешенства, но и ее удар по лицу он принимает со смирением.

Однако фраза, замыкающая сцену новогоднего свидания, не позволяет воспринимать этот сюжет только как *«мелодию бесхитростного городского романа»* [6, с. 26]. Наутро *«ничего, кроме пятна на скатерти, не напоминало о страшном и странном ночном госте»*, – сообщает всеведущий рассказчик, и читатель понимает: пятно крови на столе символизирует неподдельный страх Инги. Дальнейшее развитие действия подтверждает верность воровской клички рецидивиста (*«Муртало – дословно: подонок, грязный человек»*) [2, с. 414].

Оба героя повести имеют прозвища и признают их, но заложенная в уличной кличке милиционера ирония и наличие у него имени собственного делают его главным героем произведения. В отличие от соперника он не

окружает себя тайнами и загадками. Девушку, в отношении которой к незнакомому стражу порядка с первой встречи *«почувствовалось любопытство, уважение и даже некоторый страх»*, привлекает не занимательность обещанного рассказа, давно ей известного, а искренняя озабоченность Кукарачи ее судьбой.

Во время визита в милицию Ингу подкупает то, что юноша, которому она нравится, не пытается выглядеть лучше, чем он есть, не рисуется и не хвастает, как это делал Муртало, а на запальчивые слова о благородстве ее «мужа» сообщает о совершенных им грабежах и убийствах. Привыкшая к тому, что ее покровителя все боятся, девушка удивлена смелостью Кукарачи.

По законам жестокого романса между соперниками должен произойти поединок. Две встречи Кукарачи и Муртало в квартире Инги демонстрируют благородство первого и вероломство второго. В первую встречу оскорбленная любовником-рецидивистом героиня, оценив жертву милиционера, отпустившего по ее просьбе задержанного преступника, отвечает Кукараче взаимностью. Вторая встреча меняет соперников местами. Теперь Муртало застаёт милиционера врасплох и убивает его. Воспроизведение этой сцены, как и описание происшествия на заседании суда, усиливает мелодраматическое звучание развязки. Но в то же время рассказ о несостоявшейся мести Инги, семь раз стрелявшей в Муртало и промахнувшейся, необходим автору для того, чтобы подчеркнуть, насколько *«был добр, чист и безгрешен»* Кукарача и как жалок, труслив оказался на самом деле его убийца, который *«при каждом выстреле дико выл»*.

Известно, что в жестоком романсе благородный преступник непременно выступает жертвой несправедливости властей и измены возлюбленной. В повести Думбадзе этот канон разрушается. Чрезмерная драматичность, яркая окрашенность отдельных эпизодов, избыточная красивость стиля, напоминающая рисунок художника-примитивиста (*«испустил душераздирающий вопль»*, *«рука упала, словно отрубленная»*, *«она как подкошенная упала на стул»*), рождает у читателя аллюзию на городской фольклор.

Но стиль произведения неоднороден. Сюжет о ребячьих проделках и воспитательных мерах Кукарачи лишен стилистической вычурности, ориентирован на разговорную речь и подтверждает правдивость изложенных событий. В них главный герой – обыкновенный человек. Когда же в ткань повести вплетается романсовая линия, появляются не только выражения, подчеркивающие необыкновенность любви, но и детали, задача которых – придать невероятному сюжету определенную степень достоверности. Это касается прежде всего упоминания топонимов (названий тбилисских улиц,

кварталов) и точных дат, указанных в документах (в автобиографии Инги, «оперативке» о розыске Муртало).

В финале повести обозначены три даты в трех заключительных абзацах. Они переводят историю гибели влюбленного милиционера из мелодраматической плоскости в почти документальную. Рассказчик сообщает, что заключительное заседание суда, на котором Инга стреляла в Муртало, было 21 июня 1941 года. «А на другой день об этом уже забылось. 22 июня народ был ошеломлен страшной вестью – на нашу страну напала фашистская Германия» [2, с. 452]. Соотнесение со столь серьезной датой не подтверждает подлинность изложенных событий, как и «сообщение с фронта о гибели медсестры Инги Амирановны Лалиашвили», пришедшее в военкомат в 1943 году.

Наибольшую же степень достоверности придает романсовой истории с чертами детектива приведенное в последнем абзаце признание героя-рассказчика: «И я вспомнил Кукарачу, вернее, он приснился мне – 12 октября 1979 года, в 12 часов ночи, за полчаса до моего второго инфаркта. И вот что странно: во сне Кукараче по-прежнему было двадцать один или двадцать два года, мне – за пятьдесят, а он по-прежнему поучал и наставлял меня...» [2, с. 452].

Писатель умело соединяет в финале повести разные в стилевом и жанровом отношении, кажущиеся порой несовместимыми линии. Детективная борьба доброго и простодушного милиционера с опасным и хитрым преступником, мелодраматическая, романсовая любовная интрига, лирическая с оттенком иронии и ностальгии интонация «романа воспитания», – все это необходимо писателю для создания образа главного героя – Кукарачи, прозвище которого вынесено в заглавие.

Литература

1. Думбадзе Н. Закон вечности: Романы; Повесть; Рассказы / Пер. с груз. / Сост. Х. Гагуа; Вступ. статья А. Руденко-Десняка. М., 1988.

2. Думбадзе Н. Кукарача // Думбадзе Н. Закон вечности: Романы; Повесть; Рассказы. Пер. с груз. / Сост. Х. Гагуа; Вступ. статья А. Руденко-Десняка. М., 1988. С. 403–452.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2003.
4. Мкртчян Л. «Да придут к нам благородные мысли со всех сторон...»: Статьи. М., 1983.
5. Руденко-Десняк А. Путь писателя – путь героя // Думбадзе Н. Закон вечности: Романы; Повесть; Рассказы. Пер. с груз. Сост. Х. Гагуа; Вступ. статья А. Руденко-Десняка. М., 1988. С. 5–12.
6. Руденко-Десняк А. От века и доныне... (О творчестве грузинских прозаиков: Н. Думбадзе, Ч. Амирэджиби. О. Чиладзе). М., 1984.

Народный характер в романе Иона Друзэ «Бремя нашей доброты»

Творчество молдавского писателя Иона Друзэ традиционно рассматривается в контексте онтологического реализма. Онтологическое течение (термин Т.Л. Рыбальченко) объединяет тех авторов, произведения которых в 50–70-е годы XX века относили к так называемой «деревенской» прозе. В этот круг включают произведения В. Белова («Привычное дело», «Плотничьи рассказы»), Ф. Абрамова («Пряслины»), В. Распутина («Прощание с Матёрой»), В. Астафьева («Царь-рыба», «Последний поклон»), Г. Матевосяна («Мы и наши горы», «Под ясным небом старые горы»), Ф. Искандера («Сандро из Чегема») и др.

Каждый из названных писателей создает свое художественное пространство, но эти миры имеют и общие черты. *«Это глубоко национальные, но не обособленные, а тесно связанные миры; общность судеб и переживания соединяет их»* [1, с. 3].

Представителей разных культур связывает обращение к народной, прежде всего – крестьянской жизни. Природа осмысливается ими как духовная первооснова жизни, диктующая человеку свой закон: возделывать землю и продолжать род. Герои произведений осознают свое положение в природе, подчиненность ей.

Внимание к внутреннему миру крестьянина, обращение к истокам народной культуры, попытка постижения жизни деревенского человека на эстетическом уровне приводит к поэтизации народного характера и национального бытия в прозе В. Белова, Ю. Казакова, И. Друзэ, Ф. Искандера. Вместе с тем для произведений этих и других авторов характерен интерес и к процессам разрушения родового уклада. Стремление поставить и решить большие вопросы свойственно прозе В. Шукшина, Г. Матевосяна, Ч. Айтматова.

Трезво оценивая, не идеализируя деревню и сельских жителей, Ион Друзэ, как и его собратья по перу, стремится спасти и сохранить для потомков то лучшее, что было в быте, бытии, истории народа. В этом отношении представляет интерес роман «Бремя нашей доброты», в котором внимание писателя сосредоточено на судьбе молдавских крестьян.

Друзэ привлекает проявление в человеке природного начала. Признание первичности этого звания (один из первых сборников рассказов писателя назывался «Человек – твое первое имя») приводит к выдвиганию на первый план общечеловеческих проблем, которые решаются, тем не менее, на национальном материале.

Позиция молдавского писателя заключается в уверенности, что лицо любой эпохи определяют простые люди: дурные и хорошие, – общественный статус которых не представляет особой важности. Социально-политические условия лишь проявляют, подчеркивают доминирующие черты их характеров. Поэтому исторические события воспринимаются героями произведений Друцэ как неизбежные обстоятельства, сопутствующие жизни каждого, а триада «природа – народ – личность» лишь подтверждает переходящий характер внешних условий ее существования.

Иона Друцэ неизменно привлекают вопросы взаимоотношений личности и рода, человека и государства в разных вариантах: насколько человек зависит от окружающих, обстоятельства ли формируют личность или она влияет на ситуацию? С постановкой этих проблем связана одна из отличительных черт прозы молдавского автора – единство лирического и эпического начал. В романе «Бремя нашей доброты» это проявляется уже на уровне заглавия. Местоимение «наша» соединяет понятия «бремя» и «доброта». Как в названии произведения материальное (тяжесть, тяжелая ноша) уравнивается нематериальным (способностью творить добро), так в тексте главный герой пребывает в постоянной борьбе с родной деревней и в то же время не мыслит себя вне ее жизни, ощущает духовное родство с ее обитателями.

Онакий Карабуш – представитель народа, населяющего Сорокскую степь, сохраняющий верность «простому роду плугарей». Вместе с тем герой Друцэ не раз заявляет свое право на индивидуальность, выбирает собственный путь. *«Онакию всегда было безразлично, что о нем думают другие. Для него важнее было, чтобы он сам о себе был неизменно хорошего мнения»* [2, с. 443]. Характеристикой непохожести героя на других становится выбранный им *«лет в шестнадцать <...> определенный ритм ходьбы, который, казалось, больше всего ему подходит, и это стало его походкой»* [2, с. 522]. Насмешки чутурян не помешали тому, что *«до глубокой старости проходил он своей знаменитой походкой, словно за ним и вправду шли лучшие в степи музыканты»* [2 с. 523].

Жизнь Карабуша показана в вечном противостоянии деревне Чутуре, которая рисуется повествователем как живое существо: она думает, сердится, интригует. Так, реакция деревни на болезнь и смерть жены Онакия Тинкуцы выражается словами *«Чутура тогда впервые удивилась», «Чутура снова принялась недоумевать», «это Чутуре не понравилось», «Чутура была прямо вне себя от изумления – издеваются, что ли, над ней?!»* [2, с. 423].

Поединок главного героя и деревни напоминает состязание в хитрости. Онакий раздражает Чутуру своеволием, тем, что *«вечно норовил дойти до всего своим умом, а свой ум, как известно, может завести куда угодно»*

[2, с. 271]. В то же время и деревня, и Карабуш ощущают связывающее их родство. Именно то, что он плоть от плоти своего народа, позволяет герою выйти победителем в разных ситуациях. Изначально занимающая по отношению к нему враждебную позицию, Чутура в конце концов признает правоту Онакия и в выборе места строительства дома (глава «Молда»), и в борьбе за счастье дочери (глава «Гостинцы детям»).

В его особенности сконцентрированы на самом деле типические черты молдавского крестьянства. Вероятно, поэтому именно дом Карабуша выбирает легендарная Молда, давшая имя стране и народу.

Онакий чувствует значимость одних событий и преходящий характер других, кажущихся на первый взгляд важными. Примером может служить его возвращение с первой мировой войны в сгоревшую накануне деревню. Первоначальное осуждение деревней поступка героя, отправившегося с женой в лес, сменяется одобрением. *«Около десяти чутурян побрели в то воскресенье в лес. Вернулись они поздно, очень голодные, усталые и задумчивые. На второй день они встали раньше всех, пошли по соседним деревням, заняли семена, а еще через день вышли в поле пахать. Чутуранки, сходявшие в лес, были на седьмом небе от счастья и удивляли всю деревню своей ласковостью и старательностью»* [2, с. 295]. Герой Друцэ понимает: жизнь не прерывается до тех пор, пока жив дух народа.

Народ в романе Друцэ – это «мы»: главный герой, его семья (жена Тинкуца, дочь Нуца, сыновья), чутуряне. Среди них – те, кто наделен самостоятельной историей, как Харламбие Умный, его сын Ника, зять Карабуша Мирча Морару, и эпизодические, но играющие в романе серьезные роли дальняя родственница Онакия, наделяющая его семенами кукурузы, учитель Мику Микулеску, русский солдат Николай, квартировавший несколько дней в доме Карабуша.

В понятие «мы» включает себя и повествователь, а вслед за ним – и читатель, поскольку всем нам близки и понятны заботы и радости «простого рода плугарей». Роман И. Друцэ помогает современному человеку восстановить утраченную связь с другими людьми, с природой. Безымянный повествователь, голос которого, то иронический, то полный неподдельного лиризма, звучит в отступлениях, занимает одно из центральных мест в персонажной сфере произведения.

В лирических отступлениях, напоминающих стихотворения в прозе, подчеркивается общность «наших» судеб, развертывающихся от рождения до смерти, сходных при всей их непохожести. Вероятно, поэтому лейтмотивом проходят через роман слова повествователя о Сорокской степи. Они звучат почти без изменений в начале и в конце романа, как припев к песне – человеческой судьбе, выделяя главное в жизни природы и человека:

«Наказано было этой земле кормить, и она кормит. Она старательно носит сотни лет, от зерна к зерну, вкус хлеба насыщающего. Тихий, торопливый говор, умеющий одинаково складно благодарить и проклинать, смеяться и плакать. <...> Дороги. Новые и старые, безымянные и с громкими именами, проселки, тропинки и перекрестки – весь этот ползущий, идущий, бегущий мир лежит, намертво сцепившись друг с другом, как вздувшиеся вены на руках старого землепашца» [2, с. 286].

Общность судеб земли и человека еще раз подчеркивается в финале: *«Широкое, бескрайнее поле чернозема, чуткое, доброе сердце, жадные до работы руки и сложную, трудную судьбину – это получают степные пахари в день своего рождения, с этим прощаются последним сознанием своим. Большее у них в жизни не было, а меньшего им не хотелось» [2, с. 542].*

Залогом вечности этого мира служит цикличность движения времени в нем: от весны к лету, осени и зиме. И пространственные лирические отступления в «Бремени нашей доброты» посвящены этим временам года в их связи с человеческой, прежде всего – крестьянской жизнью.

Размышления о летних степных ночах, сладких, как первый виноград, о весне – времени посева, самого древнего и великого искусства человека, об осени – поре свадеб и уборки урожая или о зиме с ее главным праздником – Рождеством, – все это не просто мастерски выполненные пейзажные зарисовки. Их задача – вписать жизнь человека, народа в природный круг, продемонстрировать общность законов, действующих во всех сферах.

Возделывать землю и продолжать род – порядок существования всего на земле. Поэтому без слов понимают друг друга молдаванин Карабуш и русский солдат Николай, тоскующий по родному дому и крестьянскому труду. *«Они сидели молча, над ними билось синее высокое небо, мерцали звездочки, из степи несло прохладой, кругом светились окна, множество огоньков, пахло вкусным ужином и для них, и для тех, среди которых они жили. Хлеб, дом, родная душа – чего же еще...» [2, с. 369].*

Крестьянская работа помогает героям понять: прежде всего они – люди, а принадлежность их к разным государствам, армиям – всего лишь искусственные границы, чуждые законам природы. Так, помогая Мирче и Нуце убирать подсолнухи, Ника на время обретает свой подлинный облик.

Совместный труд превращает солдата румынской армии в прежнего односельчанина, одного из «наш». *«Он искал выход там, в лесу, он искал правду, искал смысл, а оказалось все просто. Нужно было грузить подсолнух. Сегодня это было самой полной правдой» [2, с. 410].*

Два крестьянина, служившие в двух разных армиях, едины в знании тайны вспашки, сева и жатвы. После дружеской трапезы Ника вновь обретает свой прежний статус, символом которого выступает военная форма. И

оказывается, что *«у них только и было общего, что земля, да ее заботы, да ее плоды, – в остальном они были далеки друг от друга»* [2, с. 413].

Друцэ утверждает своим романом существующие от века моральные истины. Например, история возвращения домой с поля мужа Нуцы Мирчи напоминает о необходимости соблюдения во всем меры. В сцене встречи тестя с зятем на колхозном поле ничего вроде бы и не происходит. Автор не дает развернутых диалогов, ограничиваясь репликами, не демонстрирует воспитательных действий, но проснувшийся после ухода Карабуша Мирча прощается с поработившим его трактором и отправляется к жене и детям. Герой понимает: *«Мера – вот что было им утеряно и что ему принес Карабуш в своей кошелке»* [2, с. 459]. Чувством меры отмечен путь Онакия от женитьбы и строительства дома до старости и смерти.

Метафорой человеческой жизни в финальной главе романа выступает огонь, глядя на который старик вспоминает свою судьбу: *«Мелькнет крохотное, всегда счастливое детство, отмается, отлюбопытствует юность, перебушует молодость, потом созреют угли, сложатся в самое что ни на есть для тебя заветное, да только откуда ни возьмись – снова чёрные бабочки»* [2, с. 541]. Черные бабочки, олицетворяющие смерть, – образ, тоже заимствованный из природного мира, подчеркивает, что уход Карабуша из земной жизни – событие печальное, но неизбежное, залог вечного повторения бытийного круга. Подтверждение этому – заключительное лирическое отступление о бескрайней и не подвластной времени Сорокской степи.

Литература

1. Дедков И. Поэзия простых и целебных истин // Друцэ И.П. Белая церковь; Бремя нашей доброты: Романы / Вступ. ст. И. Дедкова. М., 1990.
2. Друцэ И.П. Бремя нашей доброты // Друцэ И.П. Белая церковь; Бремя нашей доброты: Романы; Вступ. ст. И. Дедкова. М., 1990.

Пушкинская историософия в романе Иона Друцэ «Белая церковь»

В романе И. Друцэ «Белая церковь» поставлены традиционные для русской литературы нравственно-философские вопросы. Речь идет о взаимоотношениях человека и власти, народа и церкви, о роли личности в истории, о вечном и сиюминутном в жизни людей, о разграничении понятий «церковь», «религия» и «вера». Заявленные проблемы заслуживают внимания каждая сама по себе, однако нам хотелось бы проследить, как умело автор сводит их воедино при помощи эпиграфов к каждой из 14-ти глав романа.

Повествование движется двумя почти не пересекающимися потоками: с одной стороны, жизнь двора (Екатерины Второй, Потемкина, Зубова и т. д.), а с другой, быт молдавских крестьян (Екатерины Маленькой, ее односельчан, история гибели села Салкуца), – и связанный с этой линией рассказ о жизни духовного наставника нации о. Паисия Величковского.

Эти сюжетные линии объединяются временем (русско-турецкой войной 1787–1791 гг.) и местом действия (Молдавией, на территории которой большей частью разворачиваются события).

Именно это место действия: не только Кишинев, Яссы, но и небольшие села в кодрах, – позволяет автору выбрать в качестве эпиграфов к роману материал, который и составляет предмет нашего исследования.

К каждой из 14 глав писатель предлагает по два эпиграфа, расположенных не традиционно (один под другим), а справа и слева, как выражение двух противоположных, а нередко – и взаимоисключающих точек зрения на события и героев.

Первый эпиграф, помещенный, как правило, слева, чаще всего воплощает «официальную» позицию, выраженную в высказывании государственного деятеля (Петра I, Екатерины II), или общепринятую мудрость (латинская поговорка). Эти эпиграфы заключают в себе оправдание происходящего с позиций большой истории и большой политики, с высот государственной власти.

Второй эпиграф, расположенный справа, – «частная» точка зрения на те же самые события. Она заложена в словах псалмов Давида, стихах румынского поэта-романтика М. Эминеску, но чаще всего – в словах А. Пушкина. Эти эпиграфы, не только расходясь с первыми в оценке событий и действующих лиц истории, но и зачастую демонстрируя их несостоятельность, выражают и еще одну очень важную мысль – о неизбежном противостоянии истинной веры и власти, человека и общества.

Не останавливаясь подробно на анализе всех эпиграфов, обратимся к главам, которым предпосланы слова Екатерины II и А. Пушкина (их 9), и к

тем, что открываются, с одной стороны, строками А. Пушкина, а с другой – Петра I и латинской поговоркой.

Попутно заметим, что в первой и последней главах мыслям Екатерины II и Ренана противостоят псалмы Давида, а в главе «Вифлеемская звезда», повествующей о горестной судьбе молдавской деревни Салкуцы и содержащей развернутое лирическое отступление о празднике Рождества Христова, эпитафия единственная раз «приходят в согласие» друг с другом, выражая печаль по поводу гибели деревни («Страна моей печали, страна моей любви...» – М. Эминеску) и надежду на веру народа: в Бога, добро, справедливость, в благополучный исход событий («Были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы» – А. Пушкин).

Таким образом, имя Пушкина стоит под эпитафиями к двенадцати из четырнадцати глав. Исключением являются только первая и последняя.

Уместно предположить, что обращение к имени и словам А. Пушкина неслучайно. Автор вплетает в ткань романа о русской истории XVIII века мнение поэта, связанного с той страной, в которой происходят описываемые события.

Общеизвестно, что А. Пушкин пробыл в Кишиневе в ссылке с сентября 1820 до весны 1823 года. По мнению Б. Бурсова, «в ссылке Пушкин стал вполне Пушкиным. <...> При ненависти к Кишиневу он обнаружил в себе новые и новые качества дарования своего» [1, с. 374].

Подобной точки зрения на роль кишиневского периода в творческом становлении поэта придерживается и Ю. Лотман: «Здесь были написаны «Кавказский пленник», «Гавриилиада», «Братья-разбойники», большое число стихотворений, <...> ряд статей, начаты «Бахчисарайский фонтан» и «Евгений Онегин». Весь этот большой круг произведений не представлял собой механической суммы разрозненных текстов, а отличался единством. Связующим стержнем служил образ автора» [3, с. 65].

В Кишиневе Пушкин написал «Заметки по русской истории XVIII века», датированные в рукописи 2 августа 1822 года. Пристальное внимание поэта к эпохе правления Екатерины Великой так же закономерно, как и обращение Друцэ именно к этому пушкинскому произведению, из которого заимствована большая часть эпитафий (7 из 12).

И в XVIII, и в XIX веках столица Молдавии воспринималась обывателями всего лишь как окраина Российского государства, однако на самом деле «Кишинев не был спокойным захолустьем – он лежал на перекрестке важнейших политических и военных конфликтов эпохи. Жизнь в Кишиневе ставила трудные вопросы и требовала ответов» [3, с. 60]. Главный вопрос, поднятый Пушкиным в «Заметках по русской истории XVIII века», касается противоречий между официально признанной и действительной

ролью личности в истории. Поэт рассуждает о роли Петра I, а в особенности – Екатерины II в становлении и развитии России.

Екатерининская эпоха привлекает и Пушкина, и Друзэ именно этими противоречиями. Неслучайно в качестве эпитафий ко второй главе, названной автором «Час умного безмолвия» и посвященной жизни о. Паисия Величковского в Нямецком монастыре, выбраны две совершенно противоположные точки зрения на русское монашество. Первая принадлежит Петру I, который, как известно, видел в монахах только нахлебников, лентяев, не желающих работать, и всячески притеснял монастыри: *«Я очищу нашим монахам путь к раю хлебом и водою, а не стерлядями и вином»* [2, с. 24]. Пушкин же в своих «Заметках...» обращает внимание на ту положительную роль, которую сыграло монашество в истории России: *«Мы обязаны монахам нашей историею, следственно и просвещением»* [2, с. 24].

Интересно, что слова, предшествующие в статье Пушкина процитированным выше, тоже выбраны Друзэ в качестве одного из эпитафий – к главе 11 («Возвышение в сан»), в которой рассказывается история возвышения о. Паисия Величковского в сан архимандрита без его на то воли и согласия. Цинизм и лицемерие Потемкина, Екатерины Второй, боярина Мовилэ в отношении духовенства раскрыты писателем с большим мастерством и подчеркнуты вынесенным в эпитаф высказыванием императрицы, определяющим ее отношение к народу: *«Мужичку незачем мыть тело, которое ему не принадлежит»* [2, с. 193].

В пушкинских «Заметках...» политика Екатерины по отношению к духовенству оценивается трезво и жестко: *«Екатерина явно гнала духовенство, жертвуя тем своему неограниченному властолюбию и угождая духу времени. Но, лишив его независимого состояния (прямая переключка с историей о. Паисия Величковского. – З.К.) и ограничив монастырские доходы, она нанесла сильный удар просвещению народному»* [4, с. 276].

Однако Друзэ не берет в качестве эпитафа эти выигрышные слова, так как его интересует не столько императрица, сколько сам настоятель Нямецкого монастыря, взаимоотношения о. Паисия не с властью, а с прихожанами, с простым народом, в частности, – встреча с Екатериной Маленькой, обратившейся к пастырю за поддержкой, ибо *«иной раз кажется, что уже никто – ни храм Господень, ни имя его – ничто и никогда не смогут нас объединить.... А в одиночестве что за жизнь...»* [2, с. 208].

Поставив в центр этой главы беседу о. Паисия и молдавской крестьянки, писатель пытается раскрыть смысл пушкинского эпитафа: *«В России влияние духовенства столь же благотворно, сколь пагубно в землях римско-католических. <...> У нас оно всегда было посредником между народом и государем, как между человеком и божеством»* [4, с. 277].

народа к церкви выбраны молдавским писателем в качестве эпиграфов к главам 12 и 13. Один из них – об отношении простого народа к церкви: «...нигде более, как между нашим простым народом, не слышно насмешек на счет всего церковного. Жаль!» [4, с. 276].

Зная, что центральное место в данной главе («Пошлина созидателей») отводится истории приобретения о. Иоаном дубовых бревен для строительства храма путем сделки с конокрадами братьями Крунту, которые молятся, «когда охота или когда совсем уж прижмет» [2, с. 233], помня о насмешливом отношении жителей Околины к вере, храму и единственной хранительнице того и другого в этом селе, Екатерине маленькой, автор заставляет читателя повторить вслед за Пушкиным: «Жаль!». И уж совершенно циничной выглядит в качестве эпиграфа-антипода фраза Екатерины Великой о том, что «в русской православной церкви Христос и дьявол стоят в открытой, смертельной борьбе» [2, с. 211].

В следующей главе («Черниговский колокол») речь идет о последних днях Потемкина. Начиная повествование с рассказа о могуществе этого царедворца, о его беспредельной власти, позволяющей забрать даже понравившийся ему колокол с черниговского храма Иоанна Богослова, писатель завершает главу размышлением о смерти светлейшего князя Тавриды:

«Князь лежал неподвижно и, казалось, внимательно слушал молитву старого казака. Дух отмаялся, страдания улеглись, и лик осенился покоем христианина, исполнившего свой долг до конца» [2, с. 246].

Эпиграф к этой главе гласит: «...греческое вероисповедание, отделенное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер» [2, с. 277], – и является прямым продолжением фразы, эпиграфа к главе предыдущей.

Вероятно, автор имел в виду противоречивость характера Потемкина: с одной стороны, «богачейший и могущественнейший из сильных мира сего» [2, с. 245], а с другой – простой смертный, христианин, призванный, как и все другие, исполнить свой «последний долг – отдать земле то, что было в нас земного, и вернуть небесам то, что даровано было небом» [2, с. 231].

Так завершается история Потемкина, сыгравшего в жизни России неоднозначную роль. Неслучайно автор выбирает эпиграфом к одной из глав, повествующих о князе Таврическом, слова Пушкина: «...в длинном списке ее (Екатерины II. – З.К.) любимцев, обреченных презрению потомства, имя странного Потемкина будет отмечено рукою истории» [2, с. 106]. И далее: «Он разделит с Екатериною часть воинской ее славы, ибо ему обязаны мы Черным морем и блестящими, хоть и бесплодными победами в северной Турции» [4, с. 275]. Как бы продолжая эту мысль поэта,

Друцэ изображает Потемкина и как талантливого полководца, и как хитрого царедворца, и как обыкновенного человека со своими слабостями.

В отличие от Потемкина, нередко вызывающего симпатии читателя, Екатерина Вторая показана в романе как самовластная и жестокая императрица, женские слабости которой не смягчают общего впечатления о ней. Немалую роль в таком взгляде на русскую государыню сыграли пушкинские «Заметки...»: в качестве эпиграфов к главам 10, 4, 6 (соответственно) взяты следующие оценки ее деятельности: *«Если царствовать значит знать слабости души человеческой и ею пользоваться, то в сём отношении Екатерина заслуживает удивление потомства»* [4, с. 275]; *«...со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность её деспотизма под личиной кротости и терпимости»* [4, с. 275]; *«От канцлера до последнего протоколиста все кралю и все было продажно»* [4, с. 276].

Необходимо сказать, что в произведении И. Друцэ художественный материал, подтвержденный достоверными фактами, позволяет современному читателю судить о Екатерине II как о главе государства. Ко времени выхода романа в свет (1981г.) *«еще не было «Фаворита» В. Пикуля, а популярного историка Казимира Валишевского мало кто читал. Какую тонкую подробность из быта любвеобильной императрицы ни сообщит, – интерес обеспечен. Но И. Друцэ предпочел другой путь»* [2, с. 277]. Не обходя вниманием личную жизнь Екатерины: смену фаворитов, увлечение игрой в карты и прочее, – писатель показывает влияние этих подробностей быта на политику государства, а в конечном итоге – на жизнь народа.

Вслед за Пушкиным, сказавшим, что *«нельзя воздержаться от праведного негодования»* [4, с. 277], когда речь идет «о чрезмерных похвалах» Екатерине, И. Друцэ художественными средствами обосновывает это «праведное негодование»: *«Государыня тратила на его (своего двора. – З.К.) содержание примерно столько же, сколько уходило на русско-турецкие войны. Прекрасно осведомленная о внутреннем положении державы, императрица не прочь была пустить пыль в глаза, и чем сложнее было состояние дел империи, тем больше пыли она пускала»* [2, с. 56].

В пушкинских «Заметках...» в целом, в цитатах из них, выбранных И. Друцэ в качестве эпиграфов к главам романа «Белая церковь», в расстановке героев, переплетении сюжетных линий, звучит мысль о том, что человеку, – будь то выдающаяся личность или простой крестьянин, – необходимо ощущение связи с другими людьми, а значит – вера, Бог, ибо *«человек сам по себе есть храм, сотворенный богом, и это единственный храм, в котором пребывает господь»* [2, с. 223]. Церковь, по мнению автора, – *«это прежде всего братство людей, собравшихся вместе, чтобы помочь*

друг другу. Ну а когда это братство существует, тогда и храм приходится строить, ибо должны же эти люди где-то встречаться на совместных молитвах» [2, с. 223].

Таким образом, пушкинская историософия становится для И. Друцэ отправной точкой в рассуждениях о прошлом и настоящем России и Молдавии, об истории подлинной и официальной, о ее движущих силах. Писатель ориентирует нас на пушкинскую позицию в оценке роли личности в истории.

Литература

1. Бурсов Б. Судьба Пушкина: Роман-исследование. Л., 1986.
2. Друцэ И. Белая церковь; Бремя нашей доброты: Романы / Вступ.ст. И. Дедкова. М., 1990.
3. Лотман Ю. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя: Пособие для учащихся. Л., 1983.
4. Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1981.

Творческая эволюция Чингиза Айтматова

Проза Ч. Айтматова была и остаётся знаком советского времени. Об этом свидетельствует развитие его творчества. Ранние произведения писателя были по преимуществу повестями, появление которых обусловлено хрущёвской «оттепелью». Вполне в духе «социалистического сентиментализма» (М. Эпштейн) выдержаны конфликты и поэтика «Повестей гор и степей» – сборника, под обложкой которого автор объединил произведения, написанные им в конце 50-х–середине 60-х годов XX века.

Известность молодому писателю принесли «Джамиля», «Тополёк мой в красной косынке», «Первый учитель», в центре которых – молодая женщина, сильная личность, стремящаяся преодолеть косность родового закона. Повести этого периода близки по идее: автор, скрывающийся за героем-рассказчиком, поднимает проблему взаимоотношений личности и рода. Право личности торжествует. Героини, нарушая вековой порядок, покидают киргизские аилы и обретают вожделенную свободу.

Стереотипно и построение ранних произведений Айтматова. Как правило, они имеют трёхчастную композицию: начало и конец, обрамляющие основную часть, отличающиеся от неё и возрастом повествователя и типом художественного времени, являются своеобразным комментарием к собственно сюжету. Рассказ ведётся от первого лица. Форма воспоминания и наличие «я»-повествователя – свидетеля и/или участника описываемых событий – усиливает достоверительно-исповедальную интонацию.

Главное место в прозе Айтматова 50-х – начала 60-х годов XX века занимает история любви. Таковы «Джамиля», «Тополёк мой в красной косынке», «Первый учитель», «Верблюжий глаз». О том, что писателя в начале его творчества привлекала именно любовная коллизия, свидетельствуют заглавия и субъектная организация произведений. Так, повесть «Джамиля», как известно, в первоначальном варианте называлась «Обон» («Песня») [1, с. 49]. Именно песня – объяснение в любви Данияра и Джамили – становится ведущим мотивом и в этом, и в других ранних произведениях писателя.

Заглавие, под которым в переводе с киргизского языка повесть стала известна русскому читателю, было предложено автору А. Твардовским. В результате история незаконной любви превратилась в рассказ об «освобождённой женщине Востока», восстающей против законов адата. Скорректированный редактором замысел обрёл, таким образом, социальную опору, что и требовалось в то время от произведений советского писателя, особенно – инационального.

Можно предположить, что в следующих повестях писатель уже сознательно следовал подсказанному канону. Отметим также, что все повести

1950-х – середины 1960-х годов были написаны по-киргизски и переведены на русский язык, и ни в одной из них мы не найдём мифопоэтики, отличающей почерк зрелого Айтматова. Национальный колорит выражается лишь в бытовых деталях и подробностях.

Переломным моментом можно считать «Прощай, Гульсары!». Первое из написанных по-русски, это произведение обозначило новый этап в творчестве писателя. Оно ещё вполне несёт на себе отпечаток поэтики ранней прозы. Несмотря на отход от перволичного повествования и создающуюся в результате иллюзию объективности, в названной повести благодаря несобственно-прямой речи сохраняется исповедальная интонация, которая усиливается ситуацией воспоминания, возвращения в прошлое.

В то же время здесь по сравнению с ранними произведениями увеличивается число сюжетных линий, среди которых есть и любовная, но она утрачивает статус главной. На первый план выдвигаются социальные проблемы: «человек и время», «человек и общество». Одновременно Айтматова начинает занимать вопрос соотношения эпического, конкретно-исторического и личного времён.

В «Прощай, Гульсары!» эпическое время ещё не прописано, но уже намечено. Оно связано с включением в произведения трансформированных сюжетов народных сказаний. Формально не связанные с событиями повести, они создают необходимый эпический фон для осмысления судьбы человека в контексте не только конкретно-исторических событий (от дореволюционных до середины XX века), но и вечности.

Именно в этой повести впервые используется приём, который позже будет обозначен В. Левченко как *«проращение легенды в сюжет»* [1, с. 203]. Гульсары – и реальный молодой буланый иноходец, и *«серый конь старости»*, ожидающий Танабая *«за перевалом»*. Знаковым для дальнейшего творчества писателя станет не только этот приём, но и само обращение к миру животных как к универсальной сфере бытия, включения человека в природный круг.

Особенно органично все обозначенные черты появились в двух повестях 1970-х годов – «Белый пароход» («После сказки») и «Пегий пёс, бегущий краем моря». Эти произведения во многом схожи и в то же время отличаются друг от друга. Героями обеих повестей являются мальчики. Однако в «Белом пароходе» главный персонаж не имеет имени, это эпический герой, персонификация самого детства. В «Пегом псе, бегущем краем моря» мальчик наделён именем. Он не только представитель рода, но и личность.

И в том и в другом произведениях царит эпический мир: ограниченное пространство (лесной кордон, остров), замкнутое само на себе, цикл за цик-

лом проходящий известный природный круг, существующий по своим законам. Родовой порядок осознаётся героями «Белого парохода» и «Пегого пса, бегущего краем моря» и самим автором как суровая необходимость. Закон может быть жестоким, но соблюдение его – единственная гарантия продолжения жизни.

Если сравнить постановку проблемы в этих повестях с ранней прозой Айтматова, то очевиден контраст: там провозглашалось право личности, здесь постулируется правда рода.

Конфликт рода и личности в «Белом пароходе» однозначно решается в пользу рода. Писатель показывает, что случается, если человек не считается с законом природы, с обычаями, удовлетворяя лишь собственные желания.

Живущие на кордоне люди с уходом мальчика теряют единственного продолжателя рода – метафора весьма прозрачная. Автор демонстрирует тот порочный круг, который станет, спустя десятилетие, центром его романов: зять старика Момуна Орозкул зол и эгоистичен, потому что бездетен, а не имеет детей, потому что зол и эгоистичен. Показательна и фигура самого Момуна, являющегося одновременно и носителем и убийцей сказки, легенды о Рогатой матери-оленихе. Писатель вслед за «Привычным делом» В. Белова подводит нас к мысли, что наказание настигает того, кто понимает.

Безысходный трагизм «Белого парохода» (вспомним, что авторское заглавие – «После сказки») оттеняется драматизмом «Пегого пса, бегущего краем моря». Взрослые люди, соблюдая жестокий родовой и природный закон, ценой своих жизней спасают Кирикса – будущего главу рода. Жертва, принесённая героями во имя существования эпического мира, залог неизбежности которого – переселение душ погибших в звёзды, волны, ветер. Мальчик, пройдя инициацию, осознаёт природные стихии и явления как родственные.

И в «Белом пароходе», и в «Пегом псе, бегущем краем моря» главные герои не ощущают условности мифологического времени-пространства, не чувствуют границы между легендой и реальностью. Дети свободно перемещаются из сказки в действительность, благодаря чему метафора (Рогатая мать-олениха, плавающее гнездо утки Лувр, Рыба-женщина), воспринимается читателем не как отвлечённое понятие, а как факт жизни второй половины XX века.

Таким образом, повести 1970-х годов характеризуются взаимопроникновением фольклора и реальности. Выдвигая на первый план родовой (природный) закон, писатель предлагает в зависимости от его соблюдения два варианта развития событий. При этом сохраняются присущие ранним произведениям трёхчастная композиция, лирический пафос, введение в ткань повествования воспоминаний героев.

Притчевое начало «Белого парохода» и «Пегого пса, бегущего краем моря» проявилось и закрепилось в романах, написанных Ч. Айтматовым в 1980-е годы. В «Буранном полустанке (И дольше века длится день)» время-пространство строится по той же художественной модели, что и повесть 1970-х годов. Мифологический сюжет проходит через конкретно-историческую ситуацию и через личную судьбу человека, связывая верхний (духовный, небесный) и нижний (материальный, земной) миры.

В романах усиливается метафоричность. Легенда о манкурте становится символом не только беспамятства людей по отношению к реальным родителям и матери-природе. В истории космонавтов этот сюжет получает обратную трактовку: мать-земля отказывается от своих детей во имя собственной безопасности.

Авторское заглавие «И дольше века длится день», заимствованное, как известно, из стихотворения Б. Пастернака «Единственные дни», превращается в знак универсального времени. Кроме того, писатель актуализирует зыбкое равновесие, царящее в мире (стихотворение Пастернака посвящено дням равноденствия), «паритет» человека и природы, личности и рода, добра и зла. В «Плахе» и особенно в «Тавре Кассандры» речь идёт уже о необратимых процессах, вызванных нарушением этого равновесия.

Если рассматривать всю прозу Айтматова как единый текст, то можно увидеть, что его романы – это фактически развёрнутые повести с добавлением морализаторства и сюжетов, отвечающих злобе дня. Особенно это заметно в двух последних произведениях. Парадокс заключается в том, что чем более сближает автор художественную прозу с публицистикой, тем фантастичнее становятся его тексты, тем откровеннее проступает в них нравочение.

Соглашаясь с утверждением М. Эпштейна, что Айтматов проделал *«путь от морального задания ранних вещей к метафизической перегрузке поздних»* [2, с. 157], выделим в качестве вершинных в творчестве писателя повести «Белый пароход» и «Пегий пёс, бегущий краем моря». Именно в них художнику удалось найти и передать равновесие личности и рода, человека и природы, мифа и реальности в соответствующей форме. Вроде бы не связанные со злобой дня, эти произведения оказались более злободневными, нежели созданные позже романы.

Путь Ч. Айтматова, таким образом, – от акцентирования в ранних повестях социальной проблематики и черт поэтики исповедальной молодёжной прозы 50–60-х годов XX века, через приобщение к онтологическому реализму, высшим проявлением которого можно с полным основанием назвать две повести 1970-х, к романной публицистике 1980-х, ставшей знаком своего времени, но не открывшей новых путей в творчестве писателя.

Литература

1. Левченко В. Чингиз Айтматов: Проблемы поэтики, жанра, стиля. М., 1983.
2. Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000.

Художественный мир Фазиля Искандера

Известно, что Фазиль Искандер начал свой путь в литературе как поэт, но подлинную популярность ему принесли рассказы, опубликованные в журнале «Юность» (1962) и повесть «Созвездие козлотура», увидевшая свет в «Новом мире» (1966). У начинающего писателя можно найти немало общего с авторами обоих журналов, в его произведениях сразу проявились черты, позволившие ему занять особое место в советской и постсоветской литературе. Попытаемся определить своеобразие художественного мира Ф. Искандера.

Начать разговор, на наш взгляд, целесообразно с характеристики пространственно-временной организации прозы писателя. *«Искандеровский хронотоп, –* отмечает Н. Иванова, *– особое время вместе с особым пространством»* [1, с. 77]. Эта «особость» заключается не только в растянутости, насыщенности времени событиями, его *«заколдованности»* (Ф. Искандер), напряженности между двух точек на литературной карте (горное село Чегем и приморский город Мухус столь же реальны, сколь и выдуманы).

Все, написанное Искандером, образует единое пространство. Это мир чегемского Дома и/или мухусского Двора. Исключение, которое составляет философская сказка «Кролики и удавы», лишь подчеркивает правомерность сделанного заключения. Детальная характеристика мира Двора («неофициальное» государство в государстве»), предложенная Н. Ивановой, наводит на мысль об эпическом мире.

Сельский Дом и городской Двор одинаково важны, но при этом истоки все-таки в Чегеме. Герои рассказов, повестей, романов Искандера родом именно оттуда. И если во Дворе царят свои законы, отличающиеся, а нередко и противостоящие законам государственным, то причиной тому, без сомнения, – мир Дома.

Этот мир замкнут, разумно организован, иерархичен: над всем главенствует природа, ей подчинен род, роду – человек. Соблюдая закон природы, человек укрепляет род и сохраняет себя. Улучшая себя, – совершенствует род и сохраняет природу. Закон, данный от века, жестокий, но справедливый, для эпического сознания выше условностей, изобретенных людьми. *«Чегемской жизни противостоит карнавал театрализованной сталинской бюрократии»* [2, с. 7].

В художественном мире Искандера и время подчиняется эпическим законам. Пульсация в одной точке, отмеченная Н. Ивановой, есть ни что иное, как знак вечности, бесконечности, цикличности времени. Герои разных произведений не только состоят в родстве друг с другом, но ощущают цельность мира и вечность времени. Социальные, политические события,

вмешивающиеся в этот эпический мир, лишь подчеркивают свой преходящий характер: меняются имена правителей, режимы, а жизнь идет своим чередом.

В мире Искандера прошлое и настоящее существуют в одной плоскости, совсем рядом, между ними нет границы. Повествователь неоднократно подчеркивает это, в частности, в романе «Сандро из Чегема». Приведем только два примера. *«Но сейчас в моей памяти порою странно, как во сне, сдвигаются времена, и я одновременно вижу бегущих <...> и могилы, в которых уже лежат некоторые из бегущих»* [2/2, с. 590]. *«Мама! – кричу я сквозь бездну неимоверных лет, но девочка не слышит»* [2/2, с. 460].

Символом эпического мира в прозе писателя является выделяемый многими исследователями мифологизированный образ дерева. Сам автор называет дерево *«формой бытия»*, намеком природы *«на желательную форму нашей души, то есть такую форму, которая позволяет, крепко держась за землю, смело подниматься к небесам»* [2/1, с. 522]. Дерево превращается в мифологему, символизирующую вечность и цельность мира, осмысливается писателем как мировое древо – *«характерный для мифологического сознания образ, воплощающий универсальную модель мира»* [3, с. 398]. Мировое древо, выступая как *«посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом)»* [3, с. 405], превращается у Искандера в идеальную модель и мира, и человека, и художественного произведения.

Эпический мир искандеровской прозы населяют эпические герои. Автор вводит в свои произведения персонажей народных сказаний. Эти герои осознаются как действительно жившие среди чегемцев; например, Джамхух–Сын Оленя. *«Теперь мы расскажем легенду о Джамхухе–Сыне Оленя, похожую на правду, или правду о жизни Джамхуха, обросшую легендами <...> Чегемцы, например, считают, что все это было на самом деле»* [2/2, с. 513], они *«гордились своим земляком»* [2/2, с. 589].

Горное село – место рождения богатырей и богатырш, какими являются *«семь богатырских дочерей»* тети Маши, обладающие могучим здоровьем и излучающие тепло. Такова «Тали – чудо Чегема», которая с рождения *«была отмечена знаком, а точнее, даже знаками небесной благодати»* [2/1, с. 356]. Богатырство этой девочки заключается в том, что она *«с детства была одарена даром, если можно так сказать, приятия мира, даром милосердия и доброжелательства»* [2/1, с. 368], *«избытком жизненных сил»* [2/1, с. 383].

Рядом с этими персонажами и обычные люди на наших глазах обретают статус мифологических героев. Так писатель творит миф, превращая отнюдь не идеального дядю Сандро в Сандро Чегемского. А повесть «Стоянка человека» можно трактовать как современный миф о человеке и его

крыльях. Главный герой проходит путь от Виктора Максимовича Карташова до легендарного человека. Мифологизация в данном случае усиливается описанием «подвигов» героя (историй из его жизни) и сводом его афористических высказываний, выделенных в самостоятельную главу.

Как подлинные эпические герои, персонажи произведений Ф. Искандера «представляют силы космоса в борьбе против сил хаоса – хтонических чудовищ, мешающих мирной жизни богов и людей» [3, с. 296]. Ярким примером в данном случае может служить новелла «Пиры Валтасара» из романа «Сандро из Чегема». В ней главный герой одерживает победу над дьявольскими силами. Ночной пир, где они царят, сменяется утром, и силы зла предстают в свете дня в своем подлинном облики, скорее смешном, чем страшном.

Смех торжествует в художественном мире Искандера. Его главенство еще раз подчеркивает господство в этом мире эпических законов. Согласно утверждению В. Проппа, способность смеяться «есть проявление любви к жизни» [4, с. 20]. В версии Искандера смех является синонимом не только жизни, но и правды. «Смешное обладает одним, может быть скромным, но бесспорным достоинством: оно всегда правдиво. Более того, смешное потому и смешно, что оно правдиво. Иначе говоря, не все правдивое смешно, но все смешное правдиво» [5, с. 34].

Диапазон комического в прозе писателя достаточно широк: от легкой иронии в рассказах о Чике до едкой сатиры в «Кроliках и удавах». Однако чаще всего автор прибегает к иронии. Ее источник – двойной взгляд на мир и людей, присущий «я»-рассказчику. События даются через восприятие взрослого человека, способного восстановить утраченное им простодушно-мудрое отношение к окружающему.

Для ребенка нет грани между мифом и реальностью, бытом и бытием, смешным и трагическим. «Настоящий смех, амбивалентный и универсальный, не отрицает серьезности, а очищает и восполняет ее» [6, с. 137]. Искандер не идеализирует мир детства, как не идеализирует и мир вообще. Позволим себе не согласиться с С. Рассадным, утверждающим, что искандеровская «Абхазия – географическая, историческая, этнографическая реальность, но она же Утопия, воплощение заповедной гармонии» [7, с. 33]. Мир Чегема – Мухуса далек от идеального, а о гармонии в данном случае можно говорить лишь как о равновесии добра и зла.

Вместе с тем наивно-мудрый взгляд ребенка, по мнению автора, «возвращает нас к изначальной разумности» бытия. Таковы любимые персонажи Искандера: Чик, дядя Сандро, чегемский пушкинист Чунка, Виктор Максимович Карташов, – что, не мешает рассказчику подсмеиваться над ними. «Чунка был слегка горбонос. Горбоносость была следствием того, что нос его был перебит в одной из драк, и, может быть, в этом роковом

ударе проявилась несколько запоздалая, но эстетически смелая воля творца, потому что удачно дозированная перебитость носа придавала славному лицу Чунки особенную воинственную привлекательность» [1/1, с. 560].

Ирония сквозит в стиле, характерном для прозы Искандера. Произведения писателя образуют целостный текст, объединяющий роман «Сандро из Чегема», «не совсем законченный», по признанию автора, повести в рассказах «Стоянка человека» и «Школьный вальс, или Энергия стыда», многочисленные рассказы и созданный в последнее десятилетие роман «Человек и его окрестности». Принципиальная открытость в совокупности с включением опубликованных уже рассказов в роман и выделением глав из повестей в качестве самостоятельных единиц утверждает принцип саморазвития в художественном мире, едином в стилевом отношении.

Все произведения Искандера ориентированы на устное слово, предполагающее присутствие заинтересованного собеседника. Вероятно, такая стилевая организация в значительной степени объясняется характером дарования, о котором упоминает сам писатель: *«По-видимому, я по природе своей все-таки рассказчик. Даже в таких больших вещах, как «Сандро из Чегема» или «Чик». Я думаю, что «Сандро из Чегема» все-таки роман, хотя и нетрадиционный. Но удобнее мне двигать сюжет, идею через рассказ. Это для меня самая предпочтительная форма. Это, если так можно сказать, моя дистанция»* [8, с. 34].

Интонация ни к чему не обязывающих разговоров на самые разнообразные темы – от бытовых до философских – отличает речь и героев, и повествователя: *«Поговорим просто так. Поговорим о вещах необязательных и потому приятных»*. Проза Искандера диалогична. Главное место здесь уделяется не событиям, а рассказам о них, обсуждениям их, воспоминаниям о том, что произошло. Нередко беседа сопровождается дружеским застольем.

Эффект устного, произнесенного слова усиливается обилием разного рода отступлений. Ход повествования может прерваться для изложения другой истории, вспомнившейся по ассоциации, случайно, и/или содержать авторский иронический комментарий, рассуждение по поводу. Например, такое отступление от темы: *«Пока с одной стороны дядя Сандро вместе с племянником Щацико двигаются к роднику, а брат дяди Сандро спешит к своему дому за ружьем, чтобы спуститься туда же под прикрытием леса, мы постараемся вкратце изложить историю знаменитого абрека Щацико»*.

Я долго думал, стоит ли рассказывать, как и почему Щацико стал абреком. Не потускнеет ли этот романтический образ, о котором я столько слышал в детстве?» [1/1, с. 133].

Случайность – это именно та закономерность, которая определяет логику движения мысли повествователя. Здесь все одинаково важно. Вещи, представляющиеся на первый взгляд второстепенными (отступление предполагает отвлечение от основной темы), оказываются не менее, если не более значительными. Так, в рассказе «Чик читит обычаи» финал – сильная позиция текста – целиком посвящен рассуждению о том, что такое чурчели.

«Для тех, кто не знает чурчели, мы опишем, что это такое. Пусть хоть оближутся. Сначала на нитку с иголкой нанизывают дольки грецкого ореха. Потом, держа за кончик нитки, всю эту низку опускают в посудину, где вываренный виноградный сок загустел, как мед. Даже еще гуще. И этот загустевший виноградный сок облепливает низку с орехами. А потом хорошо облепленную густым виноградным соком низку вынимают и вешают на солнце. Там она высыхает. Получается южная сосулька: орехи в сладкой шкурке высохшего виноградного сока. Говорят, в древности абхазские воины, когда шли куда-нибудь в поход, брали с собой чурчели – и сытно, и вкусно, и легко нести» [9, с. 143]. И далее – ещё на двух страницах – подробный рассказ о том, как Чик наслаждается поеданием чурчелины.

Приведенные выше отрывки вполне характеризуют стиль прозы Искандера, изобилующий повторением «ненужных», второстепенных подробностей, нанизываемых на неторопливые рассуждения повествователя. Именно эти необязательные детали в конце концов оказываются важными, так как рождают эффект присутствия.

Обращавшиеся к творчеству Ф. Искандера исследователи отмечали, что на рубеже 80–90-х годов XX века в его прозе происходят изменения: свой мир оборачивается чужим. Вошедшие в роман «Сандро из Чегема» новеллы «Чегемская Кармен», «Бармен Адгур» констатируют разрушение родовой морали, кризис эпического мира. Однако будем помнить о том, что писатель всегда осознавал и давал понять читателям условность созданного им времени-пространства. Это подчеркивается и частотными в его произведениях мотивами воспоминания, сна, и размытостью границы между реальностью и откровенным вымыслом.

Нельзя отрицать при этом, что в конце 80-х годов XX века Искандера волновало, как произошла подмена своего мира чужим на фоне прежних декораций. Ответы на поставленные временем вопросы он ищет в обращении не к злобе дня, а к мудрости непреходящего жанра, создавая философскую сказку «Кролики и удавы».

Характеризуя художественный мир Искандера, это произведение можно определить как своего рода отступление, продиктованное прихотливой волей ассоциаций. В нем обнаруживается влияние разных жанров:

присущие басне аллегоричность и обнаженность морального вывода сочетаются с чертами политического памфлета (аллюзии на советское общество весьма прозрачны).

Авторским определением жанра – философская сказка – подчеркивается вечный характер поднятых в ней проблем. Диалектика героизма и предательства, истоки конформизма и массовой лжи, взаимоотношения природы – общества – личности, – все это по-прежнему волнует писателя.

Исследуя корни рабства кроликов и удавов, мартышек и туземцев, Искандер вновь обращается к феномену страха и, как прежде, доказывает читателю, что единственный способ победить его – смех. Для достижения этой цели писатель выбирает вечно юный эпический жанр, сочетающий в себе реальность и фантастику, – сказку. Таким образом, произведение «Кролики и удавы» вполне вписывается в стилистику и концепцию художественного мира Искандера.

Подводя итог всему изложенному выше, еще раз выделим ключевые моменты, характеризующие мир прозы писателя: своя точка на литературной карте (Чегем – Мухус), эпический мир (универсальное время-пространство), населенный эпическими героями, стиль непринужденной беседы со множеством отступлений от темы, торжество смеха как силы, не только разрушающей косность, но и созидающей гармонию этого мира.

Литература

1. Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер. М., 1990.
2. Искандер Ф. Сандро из Чегема: Роман: В 2 кн. Кн. 1. М., 1991. Далее номер книги дается через косую черту.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. Т. 1. А–К. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1991.
4. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
5. Искандер Ф. Начало // Искандер Ф. Избранное: Рассказы. Повесть; Вступ. ст. А. Лебедева. М., 1988.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.
7. Рассадин С. Последний чегемец. Рассадин С. После потопа. М., 1990.
8. Искандер Ф. Потребность очищения // Литературное обозрение. 1987. № 8.
9. Искандер Ф. Чик чит обычай. // Знамя. 1996. № 4.

О художественном своеобразии трилогии Акрама Айлисли «Люди и деревья»

Айлисли – псевдоним (в переводе с азербайджанского – «Акрам из Айлиса»), выбор которого во многом определил не только интонацию произведений, манеру повествования, но и мироощущение героев прозы писателя, «бытийные оси» (Л. Аннинский), свойственные его повестям.

Выбрав в качестве псевдонима название «нашей деревни», Айлисли *«сделал шаг в сторону сказа, сказания, сказки»* (С. Зальгин). Не случайно заглавия большинства произведений этого автора начинаются со слова «сказка»: «Сказка о хрустальной пепельнице», «Сказка о гранатовом дереве», «Сказки тёти Медины», «Сказка о серебряных щипчиках». В этом проявляется установка на совмещение в прозе азербайджанского писателя условного и реального планов, когда трезвый взгляд реалиста-взрослого не противоречит, а предполагает детскую веру в чудеса.

Лирическое начало и автобиографизм в трёх наиболее известных повестях Айлисли, входящих в лирико-автобиографическую трилогию «Люди и деревья» («Сказки тёти Медины», Сказка о гранатовом дереве», «Люди и деревья»), подчинены решению общей задачи: соединению достоверности личных впечатлений с художественным обобщением, совмещению процесса становления личности героя-рассказчика с объективной картиной того времени, в котором он существует. Писатель объединил эти *«три автобиографические повести <...>, а может быть, что это и одна повесть, только в трёх главах или частях, поскольку герой проходит, как говорят, «сквозь» всё повествование, хронология которого строго сохраняется»* [1, с. 5].

С мельчайшими подробностями повествует Садык в первой повести «Сказки тёти Медины» о себе, о своей тёте, попутно рассказывая о колхозном стороже Имамали и тёх его сыновьях, о дедушке Аслане, об Азере и его отце-учителе, о приехавших в деревню женщинах, среди которых выделяется тётя Мерджан, о жизни родного села. Это произведение по времени, запечатлённом в нём, включает в себя четыре военных года. Начинается оно с рассказа об уходе на фронт отца Садыка, а затем и нелюбимого мужа тёти Медины Мукуша, а завершается сообщением о Победе, которая, несомненно, несёт радость, но для некоторых персонажей оборачивается и горькой стороной: погибли сыновья Имамали, умерла соседская девочка Халида, а муж тёти Медины хотя и остался жив, но она не рада предстоящему его возвращению.

«Сказку о гранатовом дереве» можно считать хронологическим продолжением предыдущего произведения. В ней воспроизводится небольшой

отрезок послевоенного времени, менее года. Однако в него умещается множество событий, имеющих решающее значение для жизни рассказчика и его тётки. Собственно событийную канву составляют похожий на бегство переезд Садыка и его тётки в город, к тётке Мерджан, недолгая жизнь там и возвращение в родное село.

Непродолжительное пребывание в городе оставляет в душе рассказчика неизгладимый след. Взрослея, он понимает, что даже если бы в других краях (а город для десятилетнего деревенского мальчика достаточно крупный населённый пункт) жизнь была сытнее и веселее, что, впрочем, оказывается сказкой, то и в этом случае нет ничего дороже места, где родился и вырос, где всё близко и знакомо. Именно эта мысль становится главной в заключительной повести трилогии «Люди и деревья», события которой относятся ко второму послевоенному году.

Если рассматривать эти повести как художественное целое, то можно заметить особенность изображения жизни героя-рассказчика и его близких. В «Сказках тётки Медины» даётся как бы общий план: жизнь села в контексте жизни страны и исторических событий. В «Сказке о гранатовом дереве» план изображения укрупняется: жизнь Садыка и тети Медины в контексте одного городского двора. Наконец, в третьей повести писатель переходит к ещё более крупному и в то же время наиболее обобщённому плану: жизнь человека в контексте жизни природы. Так происходит параллельное развитие сюжета (в соответствии с хронологией развёртывания конкретных событий) и главной идеи трилогии (переход от конкретных событий к обобщению).

В результате событийный ряд начинает играть вспомогательную роль, а частные вещи наполняются философским содержанием. Например, вынесенный в заглавие заключительной части трилогии образ дерева становится символом неразрывной связи человека с его землёй, шире – с природой, ещё шире – с миром, превращаясь в конце концов в символ отношения человека к миру. *«В наших местах не говорят – дерево. Нет такого понятия. В любом саду, в любом дворе десятки деревьев, и у каждого своё название, а у некоторых даже прозвища. <...> Дерево у нас вроде как живое существо. Есть любимые деревья, такие хозяину всё равно, что родные дети, а от некоторых хозяин видит столько добра, что не от всякого сына увидишь. Недаром ведь живёт у нас поговорка: «Лучше дерево с плодами, чем сын-пустоцвет»* [2, с. 158].

Как уже отмечалось, названия многих произведений Айлисли начинаются со слова «сказка». В трилогии «Люди и деревья» это относится к первым двум повестям. В «Сказках тётки Медины» важное место занимает сказка о школе, в которой так и не удалось в своё время доучиться этой женщине. В этой сказке о несостоявшемся счастье, о неудавшейся любви

находят место те немногие светлые воспоминания, которые греют душу тёти Медины.

В сказке *«была школа, учителя, мой отец, Мужуш, сады, похожие на садик возле нашего дома, душистые белые розы, девушки в белых платьях и отец Азера, весёлый, улыбающийся, в белой отутюженной сорочке...»* [2, с. 57].

Садик неоднократно обращается к этой сказке, потому что она помогает ему выжить во время войны и сохранить доброе отношение к людям, несмотря на жестокость реального мира.

Сказка существует параллельно реальной действительности, как бы проходит сквозь неё. В этой повести мотив сказки является воплощением жизнеутверждающего начала, символизирует красоту, любовь, гармонию. Это идеал, далёкий от реалий военного и послевоенного быта, но спасительный для верящего в чудесную сказку мальчика.

Несовпадение мира вымышленного и действительности усугубляется в «Сказке о гранатовом дереве». Ключевой образ гранатового дерева из сказки тёти Медины совсем не похож не то подлинное гранатовое дерево, которое встречает Садик во дворе городского дома Мерджан, как не подходит городской быт на ту безоблачную жизнь, что рисовала мальчику тётя Медина: *«А во дворе у Мерджан гранатовое дерево, сейчас оно всё в цветах, цветы красные-красные... А потом на нём появятся маленькие гранаты, а потом она купит мне новые учебники и я пойду в школу. В городских школах замечательные учителя!»*

И такой был у тётки голос, когда она говорила обо всём, что казалось: она поёт. Она и верно напевала, тянула что-то неровным, чуть дрожащим голосом. И я знал, о чём её песня, хотя песня была без слов» [2, с. 107]. Взрослеющий герой-рассказчик впервые ощущает противоречия между желаемым и действительным.

В заключительной повести «Люди и деревья» образ сказки подчёркивает патриархально-почтительное отношение азербайджанцев к дереву как части не только природы, но и человеческого рода. Последняя часть трилогии, с одной стороны, подчёркивает уход мальчика-рассказчика из мира детства (из заглавия исчезает слово «сказка»), а с другой, усиливает звучание этого образа-мотива, связывая жизнь человека с жизнью дерева, персонафицируя и одушевляя его.

Так образ-мотив сказки помогает Айлисли вписать героя в национальный и общественный круги бытия, а читателю – понять главную мысль автора: нет ничего дороже места, где человек родился и вырос.

Проза Акрама Айлисли опирается на личный опыт, на память детства самого писателя, который не только не отрицает своей близости к герою, но и подчёркивает её, включая в произведения лирические отступления.

Это позволяет обременённому опытом взрослому человеку корректировать рассказ мальчика-повествователя. Так читателю открываются два взгляда на одни и те же события: взгляд ребёнка из прошлого и взгляд взрослого из настоящего.

Литература

1. Залыгин С. Иду из селения Айлис... // Айлисли А. Сказка о хрустальной пепельнице: Избр. повести и рассказы / Пер. с азерб. Т. Калякиной / Предисл. С. Залыгина. М., 1977. С. 3.

2. Айлисли А. Сказки тёти Медины. Сказка о гранатовом дереве. Люди и деревья: Три повести // Айлисли А. Сказка о хрустальной пепельнице: Избр. повести и рассказы / Пер. с азерб. Т. Калякиной / Предисл. С. Залыгина. М., 1977.

Смысл названия повести Тимура Пулатова «Второе путешествие Каипа»

Мотив путешествия в прозе Т. Пулатова восходит к традициям европейской (в том числе и русской) и восточной (прежде всего таджико-персидской) литератур. Если развитию жанра путешествия в европейских литературах в современных энциклопедиях и справочниках уделяется немалое внимание [1], то об этом же жанре применительно к восточным литературам материала явно недостаточно.

Однако в таджикской и персидской литературах «книга путешествий» бытует со второго тысячелетия. Насир-и-Хосров, автор «Сафар-наме», *«стал основоположником жанра путевых заметок в таджико-персидской литературе, который позже нашел свое развитие в творчестве Саади, Бабура и др.»* [2, с. 47].

Жанр путешествия не утратил своего значения и в XX веке, претерпевая при этом изменения, испытывая влияние фольклора (сказок, притч). Герои произведений устного народного творчества, отправляясь в путь в поисках счастья и богатства, совершают главное путешествие за мудростью, потому что в странствиях познают себя и мир, обнаруживают истинность и ложность человеческих отношений, постигают секреты мудрого и достойного поведения.

Именно о таком странствии идет речь во «Втором путешествии Каипа» Т. Пулатова. Герой повести отправляется в путь в поисках истины.

Мотив путешествия заявлен как ведущий уже в заглавии произведения. Два путешествия Каипа разворачиваются в двух планах, многократно пересекающихся друг с другом. Переключка реальных событий и воспоминания старика задана первой фразой повести: *«Каип давно пережил тот возраст, когда умирают от чего-то постороннего – скоротечной болезни, солнечного удара, от укуса змеи или яда рыбы, от слепоты или глухоты, кашля или дурного глаза: старика должны были просто побеспокоить и позвать к себе предки»* [3, с. 157].

Раздумья героя над тем, *«откуда появился тот первый человек, от которого и пошла потом жизнь на острове»* [3, с. 157], предваряют вещий сон, символизирующий скорый уход. *«Застонав, Каип проснулся и долго просидел в постели, зная, что теперь умрет: коршун такая примета»* [3, с. 158].

Коршун – символ последнего пути – заставляет старика без промедления отправиться на остров Зелёный. Мы узнаем, что там «похоронены отец и весь остальной род» и что *«оттуда Каип бежал когда-то, чтобы накапать Айшу»*, бывшую его невесту.

Повесть образована двумя сюжетными линиями, двумя путешествиями, двумя пространственно-временными планами. Первое путешествие – реальное – старец совершает по морю, второе – в своей памяти, вспоминая об отъезде с острова Зелёного.

Есть и еще один вариант трактовки заглавия произведения. Каип вспоминает о своем первом путешествии по морю и знакомстве с островами. *«Было это очень давно, в детстве. Когда отец незадолго до смерти решил объездить с сыном все острова, чтобы поглядеть на родину и проститься с ней»* [3, с. 178]. В этом свете второе путешествие – прощальный ритуал, совершаемый героем перед неизбежным уходом в мир иной. Первое и второе путешествия можно толковать как приход в мир и уход из него.

В воспоминаниях Каип вновь проделывает путь от острова Зелёного, *«где навсегда оставлял Айшу искупать свой грех страданиями и одиночеством»* [3, с. 188]. Проживший свой век вдали от родной земли, но не забывший ее, герой теперь судит себя за давний поступок.

С пространственно-временной сферой связана и субъектная организация произведения: нейтральное повествование от третьего лица в настоящем перемежается развернутыми перволичными воспоминаниями героя о прошлом. Постепенно внимание всецело сосредоточивается на втором путешествии, главенство и важность которого подчеркивается заглавием.

Приближаясь к финалу, повесть Пулатова всё более обретает очертания притчи. Этому способствуют в значительной степени условное время и пространство. По некоторым беглым замечаниям: отъезд с острова состоялся *«году в четырнадцатом»*, сын старика был ранен на войне, фамилия председателя рыбацкой артели Аралов, – можно реконструировать конкретно-исторический фон, но в этом нет необходимости. Гораздо важнее то, что Каип живет в некоем мире моря и островов. Среди них есть безымянные и имеющие названия, острова старые и появившиеся недавно. Особое место в их чередке занимают Песчаный и Зелёный.

Прожив до старости на Песчаном, Каип прилагает все усилия, преодолевает многочисленные преграды, чтобы вернуться на покинутый им в юности Зелёный остров. Смысл, заложенный в топонимах, достаточно прозрачен. Зыбкость и изменчивость песка – символ скоротечности времени, человеческой жизни. Зелёный же – воплощение гармонии, утраченной героем когда-то давно: *«Среди камней и зелёных холмов здесь бьет родник, окруженный деревьями. И тем, кто привык уже к унылому однообразию моря, зелёный мир острова видится как чудо, как плата за долгий путь и усталость»* [3, с. 167].

Остров этот близок, но Каип понимает: добраться до него нелегко, потому что между Песчаным и Зелёным лежит целая жизнь. Неслучайно на вопрос старика, есть ли прямая дорога к Зелёному, Прошка отвечает: *«Нет,*

только через Песчаный. Другого пути не знаю» [3, с. 184]. Этим объясняется, вероятно, извилистость пути героя, стремящегося попасть на родину «любыми путями, не боясь ничего, не останавливаясь ни перед чем» [3, с. 188].

Каип движется к Зелёному острову в течение трех суток, осознавая ограниченность отпущенного ему времени. В эти три дня старик встречается с разными людьми: начальником рыбнадзора Али-бабой, сыном Ермолая Прошкой, председателем рыбацкой артели Араловым, молодым матросом с баржи и девушкой-литовкой.

Все они находятся во власти суетного мира, не понимают Каипа. Может быть, поэтому судьба разводит героя и врача-литовку. Оба они плывут на Зелёный остров, но цели у этих людей разные. Для молодой литовки – незнакомое место работы, для старого Каипа – возвращение к истокам, обретение веры (вспомним, что зелёный цвет – цвет ислама). Символом примирения и гармонии наряду с названием острова является лунная дорога, по которой плывет Каип. Она соединяет Песчаный остров с Зелёным, «уходя потом и оттуда через тысячи островов на другой берег, в степь и в города, связывая всех живущих на земле вечным братством» [3, с. 188].

Наряду с топонимами большое значение для постижения идеи повести имеют имена главных героев. «Имя его как судьба», – проговаривает автор ближе к финалу и поясняет семантику имени в подстрочном примечании: «Каип, Гаип, Гарип – в восточной транскрипции – пропавший без вести, странник» [3, с. 198]. Авторский комментарий подчеркивает важность мотива путешествия, усиливает его звучание.

Имя Айша в произведении не поясняется, но тоже несет смысловую нагрузку. «Айша – живущая, живучая» [4, с. 122]. Вспомним, что так звали любимую жену пророка Мухаммеда. Верность и преданность терпеливо ожидающей возвращения Каипа Айши сам герой объясняет врожденной тонкостью ее натуры, тем, что она «жила в природе, близко к богу» [3, с. 176].

Имена героев по-особому освещают финал произведения: искомая гармония обретена. Странник, пропавший без вести (Каип), соединился с живучей, живущей (Айшой). Венчает эту картину образ змеи, «представленный почти во всех мифологиях символ, связываемый с плодородием, землей, женской производящей силой, водой, дождем, с одной стороны, и домашним очагом, огнем (особенно небесным), а также мужским оплодотворяющим началом – с другой» [5, с. 468].

Ритуальная встреча Каипа с островом Зелёным освящена образом родника. «Старик все же добрался наконец к себе на родину, остров Зелёный.

Сосел благополучно на берег, поцеловал землю, посылая ей привет и прося благословения, и тихо пошел затем в глубь острова к роднику...» [3, с. 197].

Второе путешествие Каипа завершается так, как должны заканчиваться странствия героя в поисках истины. Мотив путешествия, топонимы, имена персонажей, субъектная организация придают повести Пулатова философское звучание.

Литература

1. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др. М., 1987. С. 314–315; Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М., 2003. С. 839–842.
2. Бороздина П.А. Очерки истории литератур народов СССР. Воронеж, 1991.
3. Пулатов Т. Второе путешествие Каипа // Пулатов Т. Завсегдайтай: Повести. Рассказы. М., 1982.
4. Гафуров А. Имя и история: об именах арабов, персов, таджиков и тюрков. Словарь. М., 1987.
5. Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. В 2 т. Т. 1. А–К. М., 1991.

«Лишний человек» в повести Тимура Пулатова «Завсегдаятай»

«Лишний человек» – одна из ключевых фигур в русской литературе XIX века. Обязанный своим рождением А.С. Пушкину и М.Ю. Лермонтову, этот герой утвердился в произведениях И.С. Тургенева» [1, с. 343], А.П. Чехова и других писателей. Критика (в том числе и советская) традиционно рассматривала его с социологических позиций. «Лишние люди» – типы дворян, порвавшие с крепостнической идеологией, находящиеся в разладе со своей средой, полные лучших стремлений, но не сумевшие найти применения своим силам в общественной жизни; позже выражение «лишние люди» стало употребляться в значении: люди, не находящие по разным причинам применения своим знаниям, не принимающие участия в общественной жизни [1, с. 343].

Как всякий типический образ, «лишний человек» пережил свое время и вновь появился на литературной арене во второй половине XX века. В. Топоров, констатируя появление в конце 1960-х годов этого литературного типа и его широкое распространение в прозе и драме 1980-х, одним из первых в русской критике называет героев «городских повестей» Ю. Трифонова, персонажей прозы А. Кима, Р. Киреева, В. Маканина современными «*лишними людьми*» [2]. В. Топоров ведет их родословную от вампиловского Зилова до «дамского варианта», воплощенного в прозе Л. Петрушевской. Ссылаясь на С. Чуприна, автор статьи в качестве основной черты таких героев называет «*паралич воли*» [2, с. 22].

Топоров обращает внимание на изменение образа «лишнего человека»: в конце 1960-х годов «социальные и общественные корни залегают неглубоко, а спор идет лишь об оценке явления» [2, с. 28], в литературе более позднего времени проблема значительно усложняется. В частности, возникает интерес к образам маргинальных людей, которых уже не относят однозначно к разряду отрицательных героев. Все чаще речь идет о «маргинальности сублимированной, свободно выбранной, предпочтенной» [3, с. 49]. В приведенном определении А. Газизовой маргинал, по сути дела, сближается с «лишним человеком», каким он предстает советской литературе 60–80-х годов XX столетия.

По традиции «лишний человек» признавался критикой исключительно русским типом [3]. Однако такого рода герои, нередко с легко прочитываемыми аллюзиями на русскую классику, встречались и в литературах других народов Советского Союза.

Наиболее показательны в этом отношении «Монумент» Э. Ветемаа (1964) и «Завсегдаятай» Т. Пулатова (1977). И в том, и в другом произведениях наряду с национальной спецификой легко угадывается вечный тип. И если у эстонского писателя акцент делается на социальные корни явления,

а герой вызывает неприятие, то Т. Пулатов не столь прямолинеен и в то же время откровенно отсылает читателя к лермонтовскому «Герою нашего времени» [4].

И субъектная организация повести (по форме это записки главного героя, опубликованные после его гибели писателем К.), и конфликт (фабула «Завсегдатая» соотносится с «Таманью – там Печорин вторгается в жизнь «честных контрабандистов», здесь Ахун мешает спокойной деятельности «честных торговцев»), и сам герой, в котором, по его собственному признанию, *«есть <...> что-то роковое»*. Вмешиваясь и жизнь людей (прежде всего – женщин) от скуки, *«просто так, играя»*, он сеет вокруг себя беспокойство и разрушение. Об этой параллели упоминает А. Бочаров во вступительной статье к книге Пулатова. Историю завсегдатая мы узнаем с его собственных слов, форма записок придает повести исповедальный характер. Герой сообщает, что это третий вариант истории. *«Те два варианта, первый назывался просто «Базар», второй несколько усложненно – «Восточная медицина» – оба эти названия и сам текст мне не нравились. Теперь я спешу изложить историю в третий раз, с новыми подробностями <...>, может, назову потом все это «Завсегдатая»* [5, с. 364]. Давая возможность герою перебирать заглавия, автор раскрывает перед читателем свой замысел.

Говоря о себе: *«<...> я завсегдатая базара»*, – герой добровольно и сознательно меняет имя, данное ему при рождении, на роль (Ахун – «господин», «владыка» [6, с. 129]). То, что имя собственное замещается актерским амплуа, подчеркнуто и прежней профессией героя, который *«в тридцать пять уже вышел на пенсию, прослужив в балете больше двадцати»* [5 с. 362]. (Вспомним реплику следователя Шаманова в пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»: *«А вообще я хочу на пенсию»*. – З.К.). Размышляя на досуге о закономерности и парадоксальности своего пути, завсегдатая приходит к мысли, что *«в балете и торговле много общего, ну хотя бы в желании полностью раскрыться, одержимой рискованности»* [5, с. 362]. Ахун, уйдя из балета, отказывается и от активного участия в деятельности базара.

Герой Пулатова выделяется среди окружающих его людей тонким вкусом, парадоксальным взглядом на привычный порядок вещей, рефлексией. Как истинный «лишний человек», он почти абсолютно одинок и видит в этом своего рода избраннычество. Неслучайно сам герой сравнивает себя с Юсуфом Прекрасным. По сути дела, Ахун не без помощи торговцев творит на глазах читателя миф о загадочной личности завсегдатая. Это человек, одетый *«не просто опрятно и со вкусом, а элегантно»* [5, с. 366], обладающий интуицией, неотразимо обаятельный, иронически оценивающий себя и окружающих.

На «базаре нашей жизни» каждому определена своя роль: один – торговец, другой – покупатель, третий – посредник. «Я»-повествователь с повосточному неторопливой философичностью рассказывает о том, как он примерял каждую из этих ролей, и приходит к выводу: единственная позиция, которая ему подходит, – завсегдатай. По мнению героя, именно она дает необходимую свободу, простор для размышлений, возможность вести созерцательный образ жизни.

Несколько раз под влиянием людей и обстоятельств завсегдатай выходит из привычного круга, – например, поддаваясь на уговоры, занимается посредничеством в сделке, – признаваясь: *«Подобные дела возбуждают меня вначале, берусь играючи, но близко к середине вдруг все надоедает, теряю вкус и отхожу»* [5, с. 373].

Мотив игры вообще часто встречается в произведении Пулатова, особенно – в связи с мотивом путешествия (деловая поездка с торговцами в качестве приносящего счастье талисмана). Герой неоднократно и вряд ли случайно проговаривается: *«Каждый играет себе под стать, ты придумал рискованную игру с торговцами, а женщина – эту свою шутку»* [5, с. 406]. В отношениях с возлюбленной он ценит *«игру ухаживания»*. То же происходит и во время поездки с персом Бобошо и его компанией в Чашму: еще до начала дела герой *«почувствовал себя опять вышедшим из очередной игры»* [5 с. 391].

Кульминация повести тоже отмечена знаком игры, но *«теперь все шло по-крупному, в игру вводилась жизнь или смерть»* [5, с. 420]. Завсегдатай понимает и принимает правила игры.

Герою всё наскучило: авантурное приключение, любовная интрига, философствование (*«Кант, Кьеркегор, Конфуций... кто еще там на «к»? Оуэн...»*) [5, с. 379] и возвышенно-поэтические беседы «о нашем светиле» (образ луны – символ ислама). Завсегдатай, выражаясь его словами, «дразнит судьбу», пытаясь придать новизну притупленным уже чувствам. Игра опьяненных кукнаром торговцев не воодушевляет его, а лишь нагоняет *«смутное беспокойство и тоску»*. В который раз герой Пулатова ощущает себя *«одиноким на всем пространстве, где так свободно...»* [5, с. 423].

Типичные риторические вопросы, выдающие «лишнего человека», предвворяют финал «записок»: *«Но куда теперь? Где мне будет так уютно и хорошо? Поеду потом к матери... а когда торговцы успокоятся, забудут, вернусь опять, и Бобошо вспомнит, удивившись... Не знаю, может, сделаю большой, очень большой круг и опять вернусь в Чашму <...>»* [5, с. 423].

Завсегдатай подчеркивает, таким образом, что именно он занимает ведущую позицию в этой игре. Однако игру (и историю жизни главного героя) завершает другой повествователь – тот самый сосед, писатель К., о ко-

тором несколько раз упоминает завсегдатай. Этот «доброжелатель» предпринимает в «Эпилоге» попытку развеять «миф о завсегдатае», характеризуя автора записок с приземленной обывательской точки зрения. Главное же, о чем сообщает публикатор, – странный и страшный конец завсегдатая: торговцы утверждают, что сожгли Ахуна в заколоченном наглухо фургоне, но следствие не обнаружило вещественных улик, – *«не нашли ни грамма пепла, ничего не осталось от сожженного завсегдатая, будто был он вообще бестелесным, как дух»* [5, с. 425].

Такой конец героя по-разному интерпретируют те, кто был с ним знаком. С одной стороны, перс Бобошо, утверждающий, что Ахун мог *«пролезть в дырку не более игольного ушка»* и спастись. С другой стороны – следователь Мамидзе, сомневающийся в том, *«был ли вообще среди этот завсегдайт»*. Фантастичность исчезновения героя подчеркивается и сомнениями общавшихся с ним в Чашме людей в реальности его существования.

В то же время упоминание об отсутствии на месте гибели персонажа повести даже пепла отсылает нас к примечанию, сделанному Ахуном к своим заметкам. Начиная излагать заключительную часть истории – с приезда в Чашму, он отмечает, что писать *«по горячим следам»* неудобно. *«События, которые еще не остыли, не позволяют постоять над своим прахом в мечтательно-философской позе, чтобы разглядеть, что же осталось поучительного в горстке пепла. Впрочем, утешаюсь. Вернувшись с удачей, перепишу эту часть заново, обогащая»* [5, с. 386].

Такая «переключка» свидетельствует о многозначности финала повести Т. Пулатова. Кроме традиционного прочтения эпилога («лишний человек» не оставил в жизни следа?) возможны и другие интерпретации. Например, такая: как типический образ, завсегдайт обречен на вечное существование, приобретая всякий раз другое обличье, он, в сущности, не изменяется.

Однако не будем забывать, что проза Т. Пулатова претерпела влияние не только русской классической, но – и, вероятно, в первую очередь, – восточных культур. Это подтверждает и сам писатель, подчеркивающий свой интерес к средневековым восточным литературам. В беседе с В. Чайковской писатель предложил свою, совершенно неожиданную для русского читателя интерпретацию образа «лишнего человека»: *«Я вообще против чрезмерной активности во всем. Активный человек – это не только человек пользы, но и человек вреда. Это хорошо понимает Ахун – завсегдайт базара. Базар – срединное место между добром и злом»* [7, с. 129].

Знакомство с авторской трактовкой образа завсегдайт напоминает игру восточного орнамента, который непосвященному кажется лишь за-

мысловатым узором, а для посвященного содержит определенную информацию. Можно предположить, что Пулатов, знакомый с произведениями писателей-современников, обыграл классическую форму «Героя нашего времени», продемонстрировав еще один взгляд на образ «лишнего человека». В результате традиционная фигура приобрела в повести «Завсегда-тай» совершенно иное звучание.

Литература

1. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения / Отв. ред. В.П. Вомперский. М., 1986.
2. Топоров В. Феномен исчезновения. «Лишние люди» в произведениях современной прозы // Литературное обозрение. 1988. № 1.
3. Газизова А. Маргиналы в русской прозе 60–80 годов // Литература XX–XXI веков: история и поэтика. Исследования. Наблюдения. Публикации. Орел, 2002.
4. Американский театральный критик Ричард Ко оценивал главного героя «Утиной охоты» как человека, «злключения и характер которого представляются специфически русскими...» // Вампилов А. Дом окнами в поле. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981.
5. Пулатов Т. Завсегда-тай / Вступительная статья А. Бочарова. М., 1989.
6. Гафуров А. Имя и история: Об именах арабов, персов, таджиков и тюрков: Словарь. М., 1987.
7. Пулатов Т. «В пустынях я расставляю вехи жизни...» // Литер. обозрение. 1988. № 1.

О литературе рубежа XX–XXI веков

Рецепция «петербургских рассказов» Ю. Тынянова в повести М. Кураева «Капитан Дикштейн»

Отмечая ориентацию первых книг М. Кураева на Гоголя, Достоевского, Чехова, проводя параллели между Кураевым и Булгаковым, Гроссманом, другими писателями, критика не заметила тыняновского влияния на «Капитана Дикштейна» (см., в частности: [1], [2]).

По нашим наблюдениям, только А. Кушнер, оценивая кураевское творчество, упоминает Тынянова: «Что такое настоящая проза? Мне кажется, в ней каждая фраза написана («сделана») – сказал бы Шкловский или Тынянов) так, что одно слово нельзя заменить другим или переставить» [3, с. 5].

Перспектива темы «Кураев и Тынянов» намечена сходством названий повестей «Подпоручик Кижее» и «Капитан Дикштейн»: в них совпадают синтаксис (фамилия после воинского звания), «иноязычие» фамилий, их фонетика (два слога с одинаковыми гласными, вторая из которых ударная). Близость названий продолжена рядом реплицирующих друг друга общих мест в кураевской повести и «петербургских рассказах» Тынянова: Гатчина как место действия в «Подпоручике Кижее» и «Капитане Дикштейне», призрачность героев «Подпоручика Кижее», «Восковой персоны», «Малолетнего Витушишника» и «Капитана Дикштейна», роль писарей и документов в их судьбах и др. «Знаки» Тынянова в кураевской книге позволяют поставить вопрос об их неслучайности; если же Кураевым учтён художественный, а возможно и теоретический, опыт Тынянова, то переосмыслен ли он и как?

Важнейший смысловой компонент художественного мира «Капитана Дикштейна», коррелирующий с «парадоксальным сочетанием живого и мертвого» как одним из основных принципов тыняновской прозы [4, с. 135], – это мотив двусмысленности, представленный прежде всего в мотиве переименования (перелицовки).

Кочегар из третьей кочегарки мятежного кронштадского линкора «Севастополь», не названный, а скорее обозначенный повествователем как чубатый (с маленькой буквы), благодаря осведомленному писарю, сообразительности и инстинкту самосохранения, становится Игорем Ивановичем Дикштейном. Настоящий же Игорь Иванович Дикштейн, «старшина боезапаса второй башни главного калибра» [5, с. 104], расстрелян вместо чубатого. Это сюжетообразующее *qui pro quo* соответствует тыняновской «невязке», т. е. интеграции гетерогенных элементов, что подтверждается в дальнейшем повествовании: «В соединении нового лица с новым именем возникли черты и характер нового человека, мало похожего и на кочегара

третьей котельной, и на старшину боезапаса второй башины главного ка- либра» (106).

Мотив переименования, а точнее обретения имени и лица главным ге- роем, продолжен и закреплён в рассуждениях о переименовании городов – Сергиева Посада в Загорск (причем «на самом деле фамилия В.М. Загор- ского была Лубоцкий») (28), а Гатчины в Троицк (настоящая фамилия Троиц- кого – Бронштейн), в Красногвардейск и снова в Гатчину; «прежнее назва- ние Мариенбурга – Пильня» (38). Четырежды переименовано городское шоссе, преобразованы учреждения, а улицы стали переулками; улица Ча- лова, на которой живет герой, «именовалась Загвоздкинской» (39) в честь двух окрестных деревенок с «лукавыми названиями» (39). Переименование коснулось и мятежных линкоров, площади в Кронштадте. «Контрреволю- ция год за годом обрета<ла> личины то анархо-синдикализма, то правого оппортунизма, то левого, то троцкизма, то рабочей оппозиции, то обна- ружива<лась> процессом промпартии или шахтинским делом и еще не- считным множеством вредительских личин и обличий» (108). Отметим вполне тыняновскую каламбурную переключку «личин» и «обличий», про- долженную в рассуждении о том, что «единственный способ уцелеть са- мому <...> это быть неотличимо» (здесь и далее подчёркнуто нами. – О.В.) «похожим на Игоря Ивановича Дикштейна» (108) (Ср. с наблюдением А. Блюмбаума: «<...> главный персонаж («Подпоручика Кижэ». – О.В.) яв- ляется заполняемым пустым местом, при этом в рассказе ‘заполнение пу- стоты’ проведено каламбурно. Так, необходимость ‘выполнить’ приказ императора о наказании подпоручика неизбежно насыщает рассказ мор- фемным повтором:

Однако приказ императора должен был быть исполнен. И все же не мог быть исполнен, потому что нигде в полку не было подпоручика Кижэ; Дело было не в том, исполнен приказ или не исполнен. Приказ как-то изменял полки, улицы и людей, если даже его не исполняли; Приказ должен был быть выполнен. <...> Так как дерево было отполировано уже ранее тыся- чами животов, то кобыла казалась не вовсе пустою» [4, с. 151–152].)

Семантическому принципу двусмысленности отвечает и странное жи- лище героя (дом и квартира в нём); здания, мимо которых он шёл, представ- ляли «причудливый симбиоз каменно-деревянных строений» (40); дом, к ко- торому он направлялся, «производил впечатление недостроенного», не об- ретшего «свое лицо» (41). «Приют жаждающих» «затейливо поименован» «Утюгом», «благодаря неисповедимым движениям перманентной архи- тектуры, придававшей сооружению вид, в точности запечатленный в метко брошенном слове» (115). Коридор в суде – «невозможен в силу край- ней своей нетипичности» (132). Игоря Ивановича «раздражали своим ли- цемерием вывески “Пиво-воды” на уличных ларьках, где “воды” были

только для мытья кружек» (118). Двусмысленность пространственных образов в повести венчает Гатчинский собор, «являвш^{ий} собой строгую смесь кирхи с казармой» (135).

Переименованию вторит мотив переодевания. Герой, который к переименованию Сергиева Посада в Загорск «отнесся положительно» (28), любит переодеваться: «...надевая именно пальто, Игорь Иванович как бы надевал и особое выражение лица» (22). В «Восковой персоне» чужие имена (Питер-Бас и Петр Михайлов) примеряет на себя Петр; Иванко Зуб – «он же Иванко Жузла, или Труба, или Иван Жмакин» [6, с. 391]. Яков принял после побега из Кунсткамеры новое обличие (маску) – надел голицы, купил новую чистую одежду, посетил цирюльника, – в результате обрел схожесть с немцем: «В иришаных рукавицах, бритый – видно, что из немцев» [6, с. 469]. Сравним эту тыняновскую деталь с немецкой фамилией Дикштейн у уроженца Загорска.

Перманентная псевдонимизация, тотальное оборотничество порождают призрачность, влекущую к «бездне» (в романе «Зеркало Монтачки» бесконечные отражения приводят к утрате отражения как такового).

В ряду двусмысленностей – и «колеблющаяся стихия Кронштадского мятежа», его «зыбкий тающий лед» (89); «раскачивание между сном и явью» замерзающего арестованного чубатого, «ледяной ожог» (92), от которого он иногда пробуждался. Настоящий Дикштейн обращает внимание на невыполнение или выполнение «как-то двусмысленно» (82) команд и приказов и находит сходство в приёмах и средствах, к которым прибегали противостоящие стороны. «Многолетняя непримиримая дружба» (28) связывает героя с Шамилем.

Как и в «Зеркале Монтачки», автор уже здесь пытается «проследить взаимоотношения истории, цивилизации, государства, города, дома, человека» [7]. Знаменательны начальные фразы повести: «<...> Игоря Ивановича Дикштейна покидал сон <...> Утро вдвигалось в сон безусловной своей конкретностью» (5) – кажется, что герой не просыпается, возвращаясь к реальности, скорее реальность сна кратковременно уступает место нереальной действительности.

Всё это приводит к мысли о подмене неведомой, недоступной, но должной, достойной и изредка прозреваемой реальности (истории, страны, человека) её подобием, псевдореальностью. Кажется, что герой органично вписан в этот призрачный мир, имманентен ему. Здесь важно отметить, что повесть Курава – не просто петербургский, а, так сказать, периферийно-петербургский текст. Гатчина, «обочина истории» (34; варианты: «обочина исторического пути», «забытая на обочине книга», 38), провинциальный город, захолустье, как и Загорск и Кронштадт, размывает конкретное исто-

рическое событие и судьбу отдельного человека в «бездну» (одно из ключевых слов в книге). Кронштадт признаётся повествователем «местом благоприятным для разыгрывания фантастических историй наряду с Загорском и Гатчиной» (44).

Рассуждая о «метафизике присутствия» в российской цивилизации, М.Н. Эпштейн подтверждает размышления Кураева: «Промежуточный слой между “есть” и “нет” – та грань, по которой скользит это “очарованное странничество” русского духа. И таково промежуточное место этого религиозного опыта между Востоком и Западом: полупрозрачные постройки позитивного мира, вечно стоящие в лесах, через которые вольно гуляется ветру, – постройки, всем своим видом говорящие, что они никогда не будут достроены, что начаты они вовсе не для того, чтобы получить завершение, а чтобы пребывать в этой блаженной, ничего не заполняющей, но не совсем опустошенной середине» [8, 93]. Обратим внимание на текстуальные и смысловые совпадения этих слов с конечным предложением в повести Кураева, посвященным гатчинскому собору: «Он стоял, покинутый людьми и верой, несбывшийся порог в царство вечного блаженства и воздаяния, обитель духа, оставленная духом и обреченная на пребывание» (139).

Двойственность, неопределённость, кажимость героя и его социально-бытового окружения, постепенно разрастаясь, всё убедительнее обозначают «бездну» («необъяснимость») энтропийной истории, её «черные дыры» (46) и корреспондирующую с ней «бездну» («омут») человеческой души. Причём повествователь настаивает: «...судьбу одного человека проследить и описать куда трудней, чем историю государства, города или знаменитого корабля» (51). В другом месте подчёркивается: «Игорь Иванович, удивился бы, узнав, что его душа, быть может, и была той бездной, в которую канули десятки государств, сотни правительств, тысячи богов и царей, – бездной, растворившей в себе век за веком, спасая от забвения только тех, кто был строг к себе и ярко жаждал иной жизни» (138). Видимо, по этой причине не названы даты рождения и смерти героя: частное присутствие человека в истории растворено, как растворено в нём и в истории отдельное событие. Композиционно и хронологически это акцентируется расположением реконструированных кронштадтских событий в центре повествования об одном дне героя. Поход в пункт сдачи посуды уравнивается с историческим событием, срединная «героическая» часть повести погружена в «безгеройное» существование персонажа.

Описание событий последнего дня жизни Дикштейна сопровождается мотивом часов и времени: в начале повести сообщается, что герой заботится об останавливающихся частях Павла Буре (9–10); далее говорится о гатчинских часах, которые «по разные стороны неширокого шоссе <...> по-разному показывали время! Слева размеренным царственным шагом

ступали куранты истории, а справа сыпался и сыпался мелкий песок судеб в бесциумных часах вечности...» (35); в конце книги взгляд героя «привычно скользнул по <...> уличным часам “Терек”, вот уже несколько лет обвислыми своими стрелками свидетельствующим бессмысленность наблюдения за временем в таком месте, как Гатчина» (129).

Герой спасён от забвения авторской волей, но по сути исчезает в небитии: «Нет тебя, у кого хочешь спроси!» (138). Тайна, «бездна» его души – в том, что волею случая взяв имя кондуктора, аноним чубатый, человек толпы, почти полностью лишённый, как подпоручик Кижэ, индивидуальных черт, берёт и судьбу Дикштейна, становится им, возвышаясь над собой и над безликим, серым окружением. С этой целью автор вводит эпизод в «Утюге», где в беседе героя с Шамилем выявляется роль «незначительных происшествий», поднявших Дикштейна «в глазах знакомых и малознакомых граждан» (126). Кондуктору и кочегару уготована одна судьба. Свист чубатого «в четыре пальца» в ревушей толпе (63) соотнесён с «неуставным петушиным словом Игоря Ивановича» (75). Зарифмованы их смерти: «Боли Игорь Иванович не почувствовал и падал на снег уже мертвым» (103) – «Падал он уже мертвый» (139). Анализируя перед смертью жизнь, представшую перед ним «сплошной чередой роковых, непоправимых ошибок» (102), Дикштейн сознаёт, что ему достаточно было сделать «всего лишь шаг в сторону, только один шаг, и не было бы ничего этого...» (102, подчёркнуто М. Кураевым). У его преемника этот отрефлексируемый шаг снижен и одновременно возвышен над прежним чубатым: «...даже готовый упасть от голода, <...> он никогда не позволял себе этого последнего шага» (115), то есть допить и доесть оставленные в вокзальных буфетах снедь и питьё.

Сращённость их судеб выражена в прозвище Капитан, о котором Дикштейн и не подозревал. Это третье имя размывает его лицо в соответствии с неопределённостью истории. Массовое сознание мистифицирует непонятого человека, причастного к военно-морской службе, связывая его с многочисленными литературными капитанами. Прозвище Капитан, существующее вне его носителя, прямо отсылает к фикции «подпоручик Кижэ».

Авторской апологии героя (см.: [9]) служит мотив преодолеваемой пустоты – Игорь Иванович моет бутылки из-под олифы, чтобы на вырученные деньги купить пиво. В начале книги повествователь замечает: «Философский, онтологический смысл его поступка (т. е. поиска жёлтой сеточки для бутылок. – О.В.) куда выше житейского» (19). Свою изначальную пустоту, безликость, герой преодолевает, становясь Дикштейном, прозвище же Капитан растворило чужое присвоенное имя и его носителя в неопределённом пространстве и времени, вернув чубатого в его изначальную среду и восстановив если не справедливость, то онтологическое равновесие. Собор, на

который спроецирована судьба чубатого, с «*полым телом*» «*стоял, покинутый людьми и верой*» (139).

Этот мотив заставляет вспомнить «Подпоручика Кижэ» и «Восковую персону». Подпоручик Кижэ, гротескно пустой герой, герой-описка, уходя в небытие, дорастает до мнимого генерала, чубатый кочегар – до псевдокапитана. Имитируя живого царя, Растрелли заполняет пустоту его восковым подобием. Следуя Тынянову в сопоставлении живого и мёртвого, глубины и поверхности, принципу семантического колебания, Кураев, в отличие от предшественника, оставляет живым своего героя – не чубатого и не Капитана, а «трёхликого» Игоря Ивановича Дикштейна, бывшего кочегара, ставшего Дикштейном и прозванного Капитаном, – только в сознании повествователя.

Красноречивым подтверждением параллелей между творчеством двух писателей являются персонажи, имеющие отношение к документам и людским судьбам. У Тынянова это писарь в «Подпоручике Кижэ», фискал в «Восковой персоне», Булгарин как автор версии фабулообразующего события в «Малолетном Витушишникове» – все они зависимы от царей – Павла I, Петра I и Екатерины I, Николая I.

У Кураева писарь обретает сознательную власть над человеком, в отсутствии сильных мира сего и официальных источников информации. Он торгует ею, продает биографии частных лиц. Псевдодокументалист, он играет в судьбе человека едва ли не большую роль, чем тираны у Тынянова. Кураевский писарь владеет знанием о зависимом от него человеке, как всеведущий повествователь – о своём герое. Не случайно уточнение: «*В тощей папочке под названием “Дело № ...” судьба Игоря Ивановича была отражена в романной версии писаря девятой роты, в самом лаконичном изложении*» (105), то есть писарь сравнивается с писателем. И в «Подпоручике Кижэ», и в «Капитане Дикштейне» новое имя возникает благодаря писарю, а из имени – новый человек. И там, и здесь невозможно признаться в писарском произволе: у Тынянова из-за страха возникает тень, у Кураева – живой человек. Значение писаря повышается, возрастает роль письменного свидетельства, слова. Вместе с тем повествователь иронизирует над делопроизводством, «*контторскими таинствами*» (131), над историческими свидетельствами и аналогиями (84–85), отдавая предпочтение слову художественному.

Это со- и противопоставление – «писарь (делопроизводитель, историк) – писатель» – уточняется в повести «“Встречайте Ленина!” Из записок Неопехедера С.И.». Её герой, Соломон Иванович Неопехедер, чья фамилия происходит от писарской ошибки, вспоминает о своей неудавшейся попытке воскресить через 50 лет приезд вождя революции на Финляндский вокзал. Пишет он на черновиках протоколов Выборгского райкома партии.

Протоколы исчезли (или недоступны), как неудачным оказался *«первый опыт мемориализации новейшей истории»*, *«первый мраморный блин»* (131) в *«Капитане Дикштейне»*. Черновики протоколов обнародованы благодаря поздним и горьким прозрениям Неопехедера о всегдашней невосребованности уроков истории [10]. Уроки эти могут быть вняты только критическому самоанализу – Дикштейну, повествователю, Неопехедеру. Кураев императивен: *«История, как мне кажется, в своих циклических вращениях таскает за шиворот нации и народы: учись, учись, учись! Думай, думай, думай, понимай, понимай, понимай! Невежество в природе своей трагично. Остаётся лишь верить в разум, возможность осознания пути»* [7]. Трудно понять саму необходимость понимания, думания, учения в условиях подмен и фальсификаций, в том числе и того, что с этим связано: фамилия Неопехедер произошла от «хедер» – школа, а Выборгский райком партии находится в бывшем учительском институте. К прозрению этого героя, рядового партийного работника, коммуниста-ленинца, приводит попытка *«угадать, что было на уме истории, когда она сочиняла эту фантастическую и непредсказуемую быль»* [10]. Именно эти частные попытки понять и разобраться – глубже исторических свидетельств, не говоря уже об официальном делопроизводстве, перед которым пиетет у Дикштейна. Свидетельства историков неполные, неточные, без *«поправки на необъяснимое»* (79), которую учитывает повествователь.

Ключ к тыняновской прозе, как замечает исследователь, – «не в области исторических предпочтений, а в его размышлениях о литературном смыслопорождении» [4, с. 135]. Кураев близок к старшему писателю в понимании произведения как эффекта литературной структуры, а значит, в признании автономности литературы, её относительной независимости от истории, и в «нетенденциозности» своего творчества. Вспоминая о создании первой своей книги, он признаётся: *«Чтобы сохранить эти милые слуху и глазу слова («Игоря Ивановича покидал сон». – О.В.), пришлось приписать к ним сочинение»* [9, 137].

«Петербургские рассказы» Тынянова и повесть Кураева – произведения 20 века в том смысле, что отмечены поисками границ между текстом и реальностью (историей). Но если у Тынянова эта граница маркирована стилизацией, то у Кураева она стёрта. Принудительной истории, её мнимому всевластию в *«Капитане Дикштейне»* противостоит автор и его текст. История призрачна, нереальна, напротив, реален текст, вдыхающий в чело века новую жизнь: чубатый становится Дикштейном благодаря писарю, в сознании окружающих он становится капитаном благодаря литературе, а тайной героя владеет повествователь.

Литература

1. См., в частности: Аннинский Л. Как удержать лицо? // Знамя. 1989. № 9. С. 218–221.
2. Иванова Н. Намеренные несчастливцы? (О прозе «новой волны») // Дружба народов. 1989. № 7. С. 239–253.
3. Кушнер А. Читая Кураева // Кураев М. Жизнь незамечательных людей. Повести. Рассказы. Курган, 1999. С. 5–6.
4. Бломбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение. 2001. № 1 (47). С. 132–171.
5. Кураев М. Капитан Дикштейн. Повести. М., 1990. Далее повесть Кураева цитируется по этому изданию.
6. Тынянов Ю. Кюхля. Рассказы. М., 1989.
7. Кураев М. Криминальная сюита / [Интервью с С. Шаповалом] // Московские новости. 1993. № 23 (669). С. 37.
8. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000.
9. Кураев М. Как я старался не стать писателем // Звезда. 1994. № 8. С. 139–140.
10. Кураев М. «Встречайте Ленина!» Из записок Неопехедера С.И. // Новый мир. 1995. № 9.

Сюжетообразующие мотивы в книгах К. Сергиенко

Один из возможных и предположительно продуктивных аспектов изучения почти не исследованных произведений К. Сергиенко – рассмотрение особенностей их сюжетостроения. Сюжетно-композиционное мастерство – едва ли не основная стилевая особенность книг писателя, акцентируемая поэтому в аннотациях к ним (см., например, характеристики первой повести: «Запутанная интрига и элементы детектива <...>, необыкновенные приключения <...>, неожиданные повороты повествования – все это делает книгу живой и интересной» [1, с. 2]).

Независимо от тематики книг – исторических, историко-приключенческих, любовных, сказочных – их фабулы составляют странствия (путешествия, бродяжничество) героев. В соответствии с традицией таких произведений последовательное развитие событий в них усложняется отдельными ретроспекциями, вводными рассказами (письмами, дневниками, историями, легендами и др.); в «Тетради в сафьяновом переплёте» линейная структура повествования, например, подчёркивается самой формой дневника (путевых заметок), стилизующей повесть под сентименталистское произведение XVIII века. Не нарушаются причинно-следственные связи в развитии действия и в основной части «Бородинского пробуждения»: здесь воспроизводится реальная хронология событий, а не ожидаемая прихотливо-ассоциативная алогичность сновидения героя. Два рассказчика поочередно знакомят читателей со своими приключениями в сказочной повести «Жизнь на крышах...», но художественное время остаётся при этом однонаправленным.

Странствующий герой является рассказчиком (кроме «Ксении» и «Иванова чертежа») и участником событий личной и национальной истории. Это важнейший сюжетообразующий мотив, с которым связан комплекс других, обязательных и факультативных, заданных первой повестью. В подростковых повестях писателя приключения героев имеют характер или их инициации («Кеес...», «Увези нас, Пегас!», «Тетрадь...», «Иванов чертёж»), или соответствуют генетически с ней связанному сюжету о блудном сыне («Дом на горе»). В обоих случаях свобода передвижения героев во многом объясняется их сиротством. Сиротами являются Кеес (точнее, ему *«довелось побыть сиротой»* до встречи с отцом), Эле и фактически Рыжий Лис; Майк и Моррис Аллен, Мари и Хетти, негритеенок Вик, по прихоти хозяина разлучённый с матерью («Увези нас, Пегас!»), Митя Суханов и его друзья из «*Братства независимых*» («Дом на горе»), Михаил Туренев («Ксения»), Ивашка («Иванов чертёж»), Дмитрий Почивалов («Тетрадь...»), сударь Котёнок («Жизнь на крышах...»).

Странники-сироты бездомны, или уходят из дома, или их существование неустойчиво и неопределённо. *«Я-то перекасти-поле, оторванный лист»* [2], – характеризует себя пятнадцатилетний бродяга Майк. Митя Суханов называет себя и других *«питомцев Горы» «вольными пташками»* [3]. *«Все мы вольные псы»* [4, с. 9], – говорит о себе и других обитателях оврага Гордый в повести *«До свидания, овраг»* и философски оценивает свою и их участь: *«...собачья судьба как головка пушарика»* (одуванчика) [4, с. 43]. Бездомны Туренев, Ивашка, пёс Гордый, Картонный человечек. В других случаях рассказчики уходят из дома и возвращаются домой или в заменяющий его интернат (Кеес, Митя Суханов). В *«Жизни на крышах...»* герои предпринимают «кругосветное» путешествие.

Приёмы знакомства с происхождением этих героев различны, но всегда их предыстория сокращена. Её отсутствие у Алексея в *«Днях поздней осени»* соответствует его тайне; он иногда появляется на своей даче, в остальное время не обитаемой, а его городской адрес остаётся неизвестным. *«Глубокоуважаемый путник, точнее сказать, путешественник, а может быть, просто прохожий...»* [4, с. 62], – обращается Деревянный Ящик к неизвестно откуда появившемуся Картонному Человечку в повести-сказке *«Картонное сердце»*. *«Я и вправду не знал, откуда я шёл. Просто не помнил. Но как же так? Я всё-таки пришёл — значит, пришёл откуда-то»* [4, с. 89], – рассуждает Картонный Человечек в разговоре с Девочкой. Этот мотив – неприкаянность бездомного героя-сироты – развивает традицию романа воспитания.

Многовариантность доминирующего мотива странствий объяснима разными причинами. В первой повести – это осознанная двенадцатилетним героем потребность участвовать в освобождении родной Голландии от испанского владычества. *«Да, я был путешественником, я всем представлялся как путешественник, но отчасти играл эту роль, поскольку до сих пор не знал своего назначения»* [5, с. 37], – признаётся взрослый герой в начале *«Белого ронделя»*. Призвание своё, поддержанное любовью к Анне, он находит в помощи угнетённым эстонцам. Непреодоленная любовь к загадочной Лесте движет и Николаем Николаевичем в *«Самом счастливом дне»*. Дмитрий Почивалов путешествует по югу России с молодым графом Осоргиным по желанию последнего. Героя *«Побочного эффекта»*, москвича, современника автора, потянуло в Ригу, которую он любил в период осенних дождей. *«Бездомным и сирым»* Туреневу и Ивашке помогают найти своё место в жизни счастливые случаи. Судьбоносный случай приводит Майку в сад Бланшаров, а Гордого – в овраг и сводит его с Человеком. События, участником которых становится герой *«Бородинского пробуждения»*, происходят с ним во сне.

Герои странствуют со спутниками (ровесниками, друзьями, товарищами по несчастью, двойниками, названными братьями) – Кеес, Рыжий Лис, Караколь и Эле, Почивалов и Осоргин, Берестов и Листов, Туренев и принц Иоганн, Майк и Моррис, Чихни-Понюхай и Кривой Початок, Митя Суханов и Роман Корнеев, господин Сочинитель и сударь Котёнок и др. Эта традиционная черта книг-путешествий для первой повести могла быть подсказана парой Тиль Уленшпигель – Ламме Гудзак из романа де Костера (в «Кеесе...») и «Тиле Уленшпигеле» изображается народное сопротивление испанскому господству во Фландрии и Нидерландах XVI века).

Чаще всего главные герои, юные и взрослые, путешествует инкогнито. Этот мотив вводится в первой книге (при знакомстве с Кеесом Рыжий Лис признаётся ему, что он *«путешествует инкогнито»* [1, с. 91] и становится одним из сюжетообразующих в творчестве писателя. Здесь инкогнито, как и не сразу открывающиеся герою тайны злодея Слимброка (*«Мало того, что незабвенный Лисов папаша, он же иезуит Герциано, одновременно был Адрианом Слимброком, лейденским сукноделом. В эту компанию прибавился ещё Огневик, которого так боялась Эле. И всё это был один человек»* [1, с. 168] и Эле, связаны не с главным героем, в отличие от следующих произведений. Не раскрывают своих имён странники в «Бородинском пробуждении», «Белом ронделе», «Побочном эффекте», остаётся не известным полное имя Майка в повести «Увези нас, Пегас!»).

Обязательная составляющая почти всех книг писателя – загадка женского персонажа. Наташа в «Бородинском пробуждении» является предметом поисков героя (*«Это и загадка и надежда одновременно»* [6, с. 112]). Она в этой книге столь же загадочна, что и героини других повестей («Тетрадь в сафьяновом переплете», «Белый рондель», «Самый счастливый день»). Как и герой, она – бессмертна (см. рассуждения Лепихина о медальоне столетней давности [6, с. 153]; портрет на медальоне рисовал Берестов, на медальоне – *«мать ее (Натальи. – О.В.) бабушки»*; о медальоне см. и в другом месте [6, с. 185–186]. В отличие от героинь названных повестей, она не действующий персонаж, её вспоминает «я», о ней говорят другие.

С загадкой Наташи в «Бородинском пробуждении» связаны тайна Берестова; главного героя, ставшего Берестовым в событиях накануне и во время Бородина и не называющего себя в настоящем времени; мистификация Лепиха–Шмидта–Лепихина. Инкогнито странствует безымянный герой «Белого ронделя». Причина его очередного появления в Дерпте и участия в совпавших с этим событиях – тайна Анны. Но у героя есть и другая тайна – *«ларца Порбаха»*, которой дед поделился с ним в детстве; здесь герой открывает её и в нужный момент, когда *«все сошлось»*, *«золото Порбаха вернулось к потомкам тех, у кого он его отнял»* [5, с. 243]. В этом же ряду и тайна приобретения паровоза Моррисом («Увези нас, Пегас!»),

тайна происхождения Насти-Анастасии, так и оставшаяся для неё неразгаданной («Тетрадь...»). «Загадочны» героини в «Доме на горе»: Маша для Мити Суханова, его мать для Данилова, Непостижимая для Барона. Но в этой повести герой узнаёт о своём отце и о действительной причине гибели родителей. «*Странное, необычное имя*» Леста – у загадочной героини «Самого счастливого дня». Остаётся не известной читателю предыстория появления Гордого в овраге, Морриса в Гедеоне.

В повести «Дни поздней осени» он и она меняются местами: для Маши покрыто тайной всё, что связано с Алексеем, в том числе и его дача. Тайна места, легенда о нём значимы и в «Доме на горе», «Самом счастливом дне».

Главная же тайна в прозе Сергиенко, отмеченная В. Бахревым в вступительной статье к «Бородинскому пробуждению», – перевоплощающееся в разных произведениях «я»: «Самое непонятное во всех этих историях – полная непредсказуемость очередного воплощения» [7, с. 6]. В попытке раскрыть этот секрет В. Бахревский соотносит центрального героя с его автором и называет писательское «я» Сергиенко «вечным Путешественником» [7, с. 11]. Этот персонаж у Сергиенко, во взрослых своих воплощениях явно тяготеющий к романтическому типу личности, – не просто alter ego писателя или автор под маской. Соотношение автора и его представителя в прозе Сергиенко ближе к их взаимосвязи, обозначенной Д.С. Лихачёвым в его рассуждениях о романе Пастернака. «Доктор Живаго», отмечает учёный, – это «род автобиографии, в которой удивительным образом отсутствуют внешние факты, совпадающие с реальной жизнью автора. <...> Он придумывает себе судьбу, в которой можно было бы более полно раскрыть свою внутреннюю жизнь» [8, с. 5]. В отличие от предшественника, К. Сергиенко «раскрывает свой внутренний мир» в судьбе не одного, а многих придуманных героев. «*Иногда мне кажется, что я ищу самого себя, – признаётся, возможно, устами автора, странник в «Белом ронделе». – Словно бы я разделён на две части и одна потерялась. И вот я рыскаю по дорогам, городам, селениям, горам и лесам, чтобы соединиться с недостающей половиной, а пока не случится этого, я так и не узнаю своего назначения. Скитания мои бесконечны*» [5, с. 77].

Такое объяснение тайны героя подтверждают знаки присутствия автора в его текстах.

Многие герои Сергиенко – люди пишущие, автобиографы. Они ими являются или ими становятся на склоне лет. Кеес и Майк пишут в старости о важнейших событиях своего детства, если не жизни. «*Быть может, Гедеон – лучшая страница в моей жизни*», – признаётся Майк в заключительной главе повести «Уезди нас, Пегас!». Не будет преувеличением сказать, что по воле автора они, в отличие от их друзей, не погибли, чтобы рассказать обо всём пережитом. Кеес лишается старшего друга Караколя, при осаде

Лейдена умирают горожане и девочка Боолкин, сестра Михиелкина, товарища Кееса. Так и в «Бородинском пробуждении» на глазах героя погибают многие, умирает и Листов, фактически второе «я» Берестова. «И он (сосновый лес. – О.В.), – вспоминает спасшийся от смерти Майк, – принял меня в купель пахучей хвои, чтобы поведать всем историю их (Морриса с Хетти. – О.В.) любви». За эрудированным, образованным героем-подростком скрывается не просто взрослый человек, а автор-писатель. Ведёт дневник начитанный Митя Суханов, к тому же он переписывает, редактирует «косноязычие безымянного сочинителя» и читает то ли неотправленные письма Данилова, то ли его дневник в форме писем. Другой Митя – Почивалов – ведёт путевой дневник по просьбе своего спутника – молодого Осоргина. Дневник – и у Маши Молчановой в «Днях поздней осени». В этих двух повестях дневник – основная повествовательная форма, обозначенная в их заглавиях («Тетрадь в сафьяновом переплёте. Записки Дмитрия Почивалова, сделанные им во время путешествия по Малороссии и Тавриде в 1786 году»; «Дни поздней осени. Дневник Маши Молчановой»).

Интересно, что «Повесть смутного времени (Из рукописной книги князя Туренева)» А.Н. Толстого (1922), откуда, вероятно, взято имя героя для романа «Ксения», написана пожилым князем Туреневым, и речь там – о событиях его детства и юности. В этом же романе приводятся фрагменты из дневника немецкого профессионального наёмника Каспара Фидлера, который успел послужить несколькими быстро сменяющими друг друга царям; дневник Фидлера взглядом со стороны на события Смутного времени напоминает о «томе» Дубосекова в «Фарфоровой голове».

Способом представления автора, сближенного с его пишущим героем, является сфрагида (точнее параф, сокращённая подпись). В имени героя первой повести – двойная сфрагида: КорнелиС СхааК (начальные и конечные буквы двух имён героя совпадают с первыми буквами имени и фамилии автора). О присутствии автора в этом и других произведениях напоминает и тюльпан: в повести «Увези нас, Пегас!» на Цветочном балу Майк и Моррис «решили стать тюльпанами. Тюльпан означает постоянство». Толкование героем названия цветка сомнительное, но оно совпадает с известным значением имени Константин – постоянный. Образуют параф, вероятно, и инициалы Картонного Сердца («Картонное сердце») и обращение с именем – сударя Котёнка («Жизнь на крышах...»). В первой из этих сказок повествователь не персонифицирован, но в начале и в конце говорится о «нашей повести»; свой рассказ он передаёт Картонному Человечку после знакомства с ним и он же заканчивает его историю. В основной части рассказчики чередуются, как в «Жизни на крышах» господин Сочинитель и ведущий дневник путешествия сударь Котёнок, в свою очередь своими именами образующие сфрагиду писателя. В фамилии пишущего «труд

жизни» Дубосекова в «Фарфоровой голове» тоже, возможно, спрятан авторский параф.

Не будет, думается, натяжкой считать парафом и Синикуб в «Доме на горе». Синикуб – палиндром «Букиниста», без последней (первой в перевертене) буквы. Эта догадка подтверждается не только плеоназмом «кубически синий» («...магазин на самом деле кубически синий. Снаружи он выкрашен ультрамарином»: кубовый – синий), но и специализацией магазина и составлением в нём Митей книжного каталога.

Сближает героев с автором их безымянность («Бородинское пробуждение», «Белый рондель», «Побочный эффект») или условные имена: господин Сочинитель («Жизнь на крышах...»), старик Дубосеков (в заключительном абзаце «Фарфоровой головы» приводится единственная в книге цитата из «труда жизни», его завершающая, а последнее слово повести – «Конец» – соединяет всеведение безличного повествователя с субъективизмом не главного, но пишущего героя).

Предположения Кееса о его читателях, о времени, месте, условиях чтения его книжки и его рассуждения о том, что «с книжкой ничего не делается даже за сто лет» [1, с. 120], сравнимы с приснившейся Гордому выпорхнувшей птицей – «той самой, которую он (Человек. – О.В.) вывел своими палочками» [4, с. 41], а потом появившейся «на картонке» Человека [4, с. 58]. Сюда же можно отнести и характеристику произведения во второй части заглавия «Жизни на крышах»: «...или Достоверная повесть о кругосветном походе». Это отражение мыслей писателя о силе искусства.

О близости героев к автору может свидетельствовать их тайное, интуитивное знание. Им наделены странники «Бородинского пробуждения» (безымянный герой и Листов) и «Белого ронделя»: «Я словно искал, что-то искал, колея по Европе, и воспоминание о другом странном мире тревожно вливалось в сознание по ночам» [5, с. 37].

Таким образом, «побочный эффект» путешествий – не только неизбежные приключения, часто связанные с риском для жизни (хотя к искателям приключений героев Сергиенко отнести нельзя), не только встречи странников с загадочными, названными или неназванными, героинями, но и их сочинения об этих и других событиях. Поэтому герои движутся по горизонтали географического пространства (даже находясь во сне, как герой «Бородинского пробуждения») и одновременно – по вертикали воспоминаний (памяти, знаний об историческом или легендарном прошлом) в поисках ответов на экзистенциальные вопросы, неизбежно связанные с загадками времени. В одних случаях это поэтизация диалектики мига и вечности: «Так они (гибнущие Моррис и Хетти. – О.В.) застыли, обнявшись. Она в белом платье, тоненькая. Он перепачканный сажеей, углем. Они застыли, обнявшись. Их объятие было вечно. А длилось оно секунду-другую». В других –

более сложные представления о метафизике времени и пространства см., например, рассуждения Леппиха в «Бородинском пробуждении» и Тарвальда в «Белом ронделе». Леппихин говорит об «изломе временных пучков» в «горячем месте» [6, с. 152]. Листов: *«Леппих <...> думал о «мираже» времени, наподобие миража, который бывает в пустыне. Знаю только, что для опыта он подыскивал такую же “горячую” точку времени в смысле историческом, как пустыня в климатическом <...>»* и далее – о желанной встрече для Леппиха *«с человеком, прожившим несколько сотен лет, то есть каким-то образом одолевшим время. Ведь это первое доказательство, что загадка времени разрешима»* [6, с. 103]. В «Белом ронделе» маэстро Тарвальд в ответ на вопрос героя (пребывающего то ли во сне, то ли в яви) *«Много ли толку в скитаниях?»* отвечает: *«Несомненно! Перемещаясь в пространстве, вы колеблете струны, протянутые от неба к земле. Эти струны незримы, но они рождают музыку бытия. Благодаря таким, как вы, я надеюсь создать гармонию. Ваше назначение каждое лето направляться к Дерпту, минуя определенные города»* [5, с. 228]. Интуитивно прозревают связь всего сущего герои повестей о любви.

В комплекс обязательных мотивов в исторической прозе К. Сергиенко, обозначенных в «Кеесе...», входит мотив ответственности героя за судьбу страны. Борьба народа за свою независимость, против интервентов – историческая основа этого и ряда других произведений: «Бородинское пробуждение» – об Отечественной войне 1812 года, в «Ксении» важна сюжетная линия противостояния русских польскому нашествию, «Белый рондель» – о борьбе эстонцев с чужеземцами в первой четверти XVII в. «Увези нас, Пегас!» – о гражданской войне в Северной Америке. Не только в произведениях, обращённых к русской истории, но и в других писателем учтена толстовская «скрытая теплота патриотизма»: лейденцы, например, как и все голландцы, знают, против кого и за что они борются, причём дети вместе с взрослыми; Кеес – Корнелиус Схаак, ссылаясь на хронику Яна Фрейтерса, пишет, что упомянут в ней, а Рыжий Лис назван *«каким-то человеком»*; приехавший на праздник в Лейден Молчаливый (Вильгельм Оранский) не узнал того, кому он подарил алый берет. История творится маленькими людьми, а не только вождями и полководцами.

Айгар Вахеметса в послесловии к «Белому ронделю» пишет о «высокой нравственной идее» этой повести, присущей, на наш взгляд, всем историческим произведениям писателя – «ответственности личности за судьбы истории» [9, с. 247]. Этот мотив актуализирован в «Бородинском пробуждении» и «Ксении». В первом герой знает об эффекте бабочки и преодолевает соблазн вмешаться в известные ему события прошлого, как знает об этом эффекте Раймонд Грот («Побочный эффект»), не разрешающий по-

этому герою подарить девушке-москвичке из девятнадцатого века репродукцию её портрета. В романе «Ксения» вымышленный персонаж Михаил Туренев, представленный как историческое лицо и принимающий непосредственное участие в событиях начала XVII века, уравнен в правах с подлинными деятелями «смутного времени».

С мотивом действенного участия в судьбе государства связан мотив мечты (проекта строительства) героев о земле обетованной, идеальном городе («Кеес Адмирал Тюльпанов», «Тетрадь...», «Увези нас, Пегас!», «Белый рондель», «Ксения», «Дом на горе», «До свидания, овраг»). Выдуманное Рыжим Лисом *«герцогство Аренландское»* проявится дальше; в мечте предводителя эстонцев Марта Медведя построить свой город и в желании безымянного героя возвести среди квадратных круглую башню для Анны («Белый рондель»); в стремлении *«преуспевшего в науке зодчества»* Михаила Туренева («Ксения») создать идеальный город в споре с утопическими проектами европейских современников и приступившего к его строительству. *«Найти собачью дверку – мечта каждого пса <...> За этой дверкой совсем другая жизнь»* [4, с. 17], – уверен Гордый и находит заветную *«собачью дверку»* во сне. *«К далекой звезде, открывшей для них (лебедей. – О.В.) свое милосердное сиянье»*, устремлён взгляд Мити Суханова. Господин Сочинитель в «Жизни на крышах» собирается писать о *«летающей девочке, о розовых даях, о новой счастливой жизни»* [4, с. 244].

В круг этих мотивов входит и мотив жертвенности. Караколь умирает, защищая Эглантиду от выстрела дона Рутилио. В последний момент Моррис толкает Майку из будки *«Пегаса»* перед его столкновением со *«Страшной»*, а сам погибает; участь Морриса разделяет не желающая с ним расставаться Хетти; оба друга готовы были погибнуть ради спасения негров. Умирает от пули Фидлера Михаил Туренев, защищая от ливонских наёмников лечебницу Ксении. Сгорает ради спасения Девочки Картонный Человечек. В сказке «Фарфоровая голова» жертвует собой кукла Мисюсь, не давая злой силе опустошить Землю.

Ещё не известный голландцам тюльпан из первой повести обернётся цветками с чудесными свойствами в «Бородинском пробуждении», «Самом счастливом дне», «Ксении», вышитым Марьичей на кошельке цветком иванда-марья в «Ивановом чертеже» (этот подарок спас героя). Цветочно-букетный мотив особо значим в «Доме на горе». В этой же повести на передний план выходит и другой мотив прозы Сергиенко – звёзд, созвездий, звёздного неба. Оба этих мотива соединены и в повести-сказке «Картонное сердце»: волшебный, спасший Девочку цветок превращается в звезду: *«Над прозрачными голубыми листьями разворачивался невиданный цветок. Он был похож на звезду, упавшую с неба. Цветок сиял торжественным светом...»* [4, с. 99], – и у него астрономическое название астроябус (для

«неразлучных» котов Умника и Проказника это растение – Корень Мудрости, для пса Лохматого – Белый корень). Целебное растение – и в повести «До свидания, овраг», сближенной с «Картонным сердцем» ещё и образом оврага: умирающий Хромой просит спасительной *«солёной травки»*, но место, где она росла, *«давно завалено землёй и камнем»* [4, с. 47], Лохматый отправляется в Дремучий овраг, *«где растёт Белый корень»*, от которого *«сходят с ума все коты»* [4, с. 83]. Образы котов и собак, в свою очередь, объединяют две эти книги с повестью «Жизнь на крышах».

В прозе Сергиенко заметны и другие мотивы, не так часто встречающиеся, как названные.

Вильгельм Оранский дарит Кеесу алый берет как *«знак доблести»* юного героя. Эта деталь станет важнейшей портретной характеристикой загадочных героинь в «Тетради в сафьяновом переплёте» и «Самом счастливом дне».

Голландская тема из первой повести и особенно Лейден отзвучат в «Ксении» (в Лейдене происходит встреча Туренева *«с братом короля Дании Христиана герцогом Шлезвиг и Голштинии принцем Иоганном»*), «Ивановом чертеже» (юноша, осваивающий картографию в *«закатных странах»*, осенью 1604 года оказывается в Лейдене), «Днях поздней осени» (здесь эта тема выступает в функции лейтмотива).

К событиям и деятелям смутного времени, отражённым в романе «Ксения» и рассказе «Иванов чертёж», писатель обращается впервые в «Доме на горе». Друзья зовут героя Царевичем и Лжедмитрием, Данилов вспоминает о поездке с матерью героя в Суздаль и сравнивает её с царевной Ксенией. Один из важнейших в этой и другой повести о любви – «Дни поздней осени» – мотив Моцарта и Сальери. Эти две книги, как и «Ксения» и «Иванов чертёж», выглядят двумя вариантами одного сюжета. Кроме отсылок к Моцарту и Сальери, их объединяют главные герои: Митя и Маша – ровесники; оба ведут дневники, переживают первую любовь, героинь зовут Машами; любовные треугольники: преподаватель Атаров – Маша – Митя, Алексей – Маша – Дима; там и здесь дача – одно из мест действия, *«прибалтийские вояжи»*; пушкинские образы, особенно «нежное имя Мария»; неизменные у Сергиенко звёзды. *«Она в семье своей родной казалась девочкой чуждой»* – эта характеристика автором «Евгения Онегина» Татьяна вполне приложима к Маше в «Днях поздней осени», близкой к сиротам в других книгах. Загадочные героини «Дома на горе» и «Самого счастливого дня» сближены именами: Леста, вероятно, – анаграмма имени Стелла (или наоборот). Звёздная семантика этих имён, подчёркивающая их таинственность, соотносена со «звёздным» происхождением Мити Суханова (Данилов в неотправленных письмах называет *«нашего мальчика» «сыном звезды»*) и вспоминает при этом Уайльда и Сент-Экзюпери) и Картонного

Человечка – придуманным им появлением («Наверно, я упал оттуда, – я показал на небо. – Звезды ведь тоже картонные, такие, как я» [4, с. 89]). Мотив неопределённости связывает эту сказку (о цветке астрояльбусе: «Вырастает неизвестно где и неизвестно почему. Выглядит неизвестно как, но узнаётся сразу» [4, с. 98]), другие его обозначения – первоцветок, Белый Корень, Корень Мудрости; старый библиотекарь о Книге Цветов: «Книгу Цветов я видел в позапрошлом веке. Но это было много веков назад, и я хорошо помню, что ничего не помню» [4, с. 74]); о Ключе Которого Нет: «Долго висел этот ключ, но всё же понадобился» [4, с. 95]) с «Жизнью на крышах»: сударь Котёнок в своём послесловии, обращаясь к читателям, знающим, где взять «дорогие и вкусные» конфеты для своего папы, просил слать ответ на адрес «Нездешняя крыша, дом у трубы. Сударю Котенку. До востребования» [4, с. 245]).

Итак, первая повесть К. Сергиенко является сюжетной моделью для последующих его книг. В ней представлен комплекс центральных сюжетно-образующих мотивов в творчестве писателя: странничество сироты, дружба со спутниками, ответственность за судьбу отечества, жертвенность, мечта о справедливом мироустройстве, тайна героев, чудесный цветок. Позже к ним добавляется мотив звёзд. Некоторые из факультативных мотивов становятся ведущими в отдельных книгах (мотивы малинового бегемота, Голландии, Моцарта и Сальери и др.). Бездомье, неуоткрытость существования героев даёт им возможность самореализации (открытия иной реальности, воплощения мечты, встречи с судьбоносным случаем), хронике событий перерастает в биографию, а потом и в автобиографию. В основе большинства произведений Сергиенко – сюжеты плутовского, рыцарского романа и романа воспитания, осложнённые другими сюжетами. В первой повести, например, значим сюжет европейской сказки о Караколе и Бистеколе (см.: [10, с. 99–126]) и пьесы Т. Габбе «Город мастеров, или Сказка о двух горбунах». «Ксения» представляет сергиенковскую версию сюжета о Борисе Годунове и Самозванце(-ах); линии Ксении и Михаила Туренева в этом романе отмечены чертами жития. В повести «Дом на горе» кульминационная сцена на даче связывает несколько сюжетных мотивов – мести сына за убийство отца (родителей), Моцарта и Сальери и отчасти Вертера. Здесь же, как и в «Белом ронделе», заметны элементы готического романа, а в повести «Увези нас, Пегас!» – вестерна. Сочетанию основных и периферийных, но способных выходить на передний план, мотивов в каждой книге соответствуют особые, заслуживающие отдельного рассмотрения субъектная и пространственно-временная организация, система персонажей, соотношение устного и письменного рассказывания, прозы и стихов.

Исторические произведения и повести о любви сближены тем, что в тех и других человек показан в хаосе жизни (войны или мира); жестокая

реальность, остро переживаемая юными героями, преодолевается дружбой и любовью к другому, тоже одинокому и неприкаянному. Глубинное, скрытое противостоит внешнему, явному; частное свидетельство не менее, а то и более правдиво и ценно, чем официальные версии исторических и повседневных событий. Устами героев писатель выражает протест против экзистенциального абсурда: см. рассуждения Мити Суханова о родителях как эндемиках, его же отчаянные выкрики в последний вечер на даче Корнеевых, школьное сочинение Маши Молчановой о своём предопределённом будущем.

В повести «Фарфоровая голова», написанной позже других произведений, иное сравнительно с ними строение сюжета. Кажется, только мотив жертвенности и звёздный мотив, но здесь переосмысленный (представленный Чёрной планетой с разрушительной для Земли силой вместо, например, «надзвездной, лежащей выше всех спасительной звезды» *stella maria maris* в «Доме на горе»), напоминают о «прежнем» Сергиенко. Несколько фабульных линий, безличное повествование, реминисцентно-аллюзивная насыщенность, отсутствие утопических чаяний и проектов, их смена антиутопическими сомнениями выводят это произведение из ряда предыдущих. «Фарфоровая голова» не только исключение из правила, которое его подчёркивает, но и свидетельство поиска писателем новых путей в сюжетостроении. К ним, вероятно, привело писателя осознание неубедительности традиционных и освоенных им форм в изображении обостряющегося противостояния сил зла и добра, справедливости и жестокости. Переосмысление романтической позиции борьбы с хаотической действительностью и возвышения над ней сближает К. Сергиенко с В. Крапивиним, также обратившимся к фантастике и антиутопии в позднем творчестве (эта параллель вызвана двухадресностью книг – для детей и взрослых – писателей-современников). Вопрос Кати к исчезнувшей кукле «Где ты, Мисюсь?» акцентирует не столько чеховскую (и непреходящую человеческую) мечту о всеобщем счастье, сколько авторский скепсис в отношении будущего человечества: ведь смертельная для него опасность преодолена и равновесие в мире восстановлено не людьми, а птицами и куклой, воспитанной девочкой.

Литература

1. Сергиенко К.К. Кеес Адмирал Тюльпанов. Опасные и забавные приключения юного лейденца, а также его друзей, рассказанные им самим без хвастовства и утайки. Повесть. М., 1975. Кроме этой повести, данное исследование опирается на следующие произведения К. Сергиенко: «Бородинское пробуждение» (1977), «Увези нас, Пегас!» (1979), «До свидания, овраг» (1979), «Картонное сердце» (1981), «Белый рондель» (1983), «Дни поздней осени» (1983), «Побочный эффект» (1983), «Дом на горе» (1986), «Ксения» (1987), «Иванов чертёж» (1987), «Тетрадь в сафьяновом переплёт» (1989), «Самый счастливый день» (1989), «Фарфоровая голова» (2000), «Жизнь на крышах» (дату написания и первого издания этой сказки установить не удалось; известная нам её публикация – в книге: Сергиенко К.К. Картонное сердце: Повести. СПб.: Лимбус Пресс, 1998).
2. Сергиенко К.К. Увези нас, Пегас! [URL:https://booksafe.net/read/sergienko-konstantin-uvezi-nas-pegas-83096.html#p1](https://booksafe.net/read/sergienko-konstantin-uvezi-nas-pegas-83096.html#p1) (дата обращения 30.07.2021). Здесь и далее повесть «Увези нас, Пегас!» цитируется по этому источнику.
3. Сергиенко К.К. Дом на горе. [URL:https://libcat.ru/knigi/proza/detskiaya-proza/161298-konstantin-sergienko-dom-na-gore.html](https://libcat.ru/knigi/proza/detskiaya-proza/161298-konstantin-sergienko-dom-na-gore.html) (дата обращения 30.07.2021). Здесь и далее повесть «Дом на горе» цитируется по этому источнику
4. Сергиенко К.К. Картонное сердце: Повести. СПб., 1998.
5. Сергиенко К.К. Белый рондель: Повесть-легенда. М., 1983.
6. Сергиенко К.К. Бородинское пробуждение: Повесть. М., 1990.
7. Бахревский В. «Пейзаж вечерний осенен догадкой...» // Сергиенко К.К. Бородинское пробуждение: Повесть. М., 1990. С. 5–12.
8. Лихачёв Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1. С. 5–22.
9. Вахаметса Айгар. Послесловие // Сергиенко К.К. Белый рондель: Повесть-легенда. М., 1983. С. 244–247.
10. Караколь–Бистеколь // Семь старых французских сказок / Пер. с франц. проф. К.А. Рыбникова / Литературная обработка К.К. Рыбникова (К. Р.). М., 2019. С. 99–126.

Роман Константина Сергиенко «Ксения»: контексты прочтения

В анализе почти не изученного романа «Ксения» (1987), обращённого к русской истории начала XVII века, нельзя не учесть традиции исторического романа и предыдущие художественные интерпретации сюжета о событиях Смутного времени. Эти исследовательские перспективы, неизбежно связанные с выявлением межтекстовых связей, не отменяют внутри-текстового прочтения произведения и дополняются его рассмотрением в ряду других книг писателя. Для изучения «Ксении» значимы, хотя и в меньшей степени, чем эти контексты, социокультурная ситуация и историческая литература 1970–90-х годов.

К традиционным сюжетообразующим мотивам исторического романа, усвоенным и развитым в «Ксении», относятся странствия героя, частного человека; его судьба, изображённая в историческом процессе, в кризисную эпоху, в которую герой вовлечён помимо воли; его любовь, преодолевающая разные препятствия и сопряжённая с тайной. В соответствии с этой традицией вымышленный персонаж Михаил Туренев представлен как историческое лицо, принимающее непосредственное участие в событиях начала XVII века. В статусе центрального персонажа Туренев уравнен в книге с подлинными деятелями той эпохи. Становясь в конце своего недолгого пути защитником Родины, он, как и положено в исторической прозе, не принадлежит ни к одной из противоборствующих сторон (царь Борис – Лжедмитрий), но имеет отношение к обеим, что даёт возможность автору максимально пластично изложить свою версию кризисной эпохи и способствует объективизации её изображения в этом первом в творчестве писателя произведении с безличной формой повествования.

К. Сергиенко следует также традиции включать в произведение этого жанра исторических персонажей, как и персонажей, противопоставленных друг другу, представляющих разные социально- и культурно-исторические силы. Среди романистов, на чей опыт опирался автор «Ксении», – В. Скотт, А.С. Пушкин («Капитанская дочка»), А.К. Толстой («Князь Серебряный»), Л.Н. Толстой, А.Н. Толстой. (Подробнее об историческом романе см.: [1].) Как писателю, публиковавшему свои книги в издательстве «Детская литература», Сергиенко не могли не быть известны исторические произведения для подростков отечественных авторов (З.К. Шишова, С.А. Могилевская, С.И. Фингарет, О.М. Гурьян), также ориентированные на традиции исторической прозы.

От этого исследовательского аспекта неотделимо соотношение книги с предыдущими интерпретациями сюжета о событиях русской истории

начала XVII века. В их ряду – трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец», Пушкина «Борис Годунов», драматическая трилогия А.К. Толстого «Царь Борис» (Ксения – действующее лицо в третьей пьесе с тем же названием), трагедия И.Л. Сельвинского «Царевна-Лебедь».

В центре многонаселённого романа – три героя: Ксения Годунова, Михаил Туренев, Самозванец. Первых двух автор доводит до эпилога. Сроку жизни Ксении – 40 годам – соответствует время действия романа. Центральное место героини в системе персонажей подтверждено и названием книги, и кольцевой композицией – от рождения Ксении и наречения её этим именем (в прологе) до объявления (в эпилоге) князем Дмитрием Пожарским имени своей дочери в честь царевны Ксении: «*То имя светлое, имя святое...*». Пожелание Борисом счастья дочери «*Живи, дочушка. <...> Спи, Ксенюшка, будешь счастливой*» [2, с. 10] повторяется в напутствии Пожарским своей новорождённой: «*Живи, Ксенюшка, Ксения... Живи, милая моя Акся. Нынче самое время жить. Возьми себе счастья полные горсти. Возьми и за ту, какой его не досталось. Поживи за нее. Счастлива будь, дочь моя Ксения...*» (с. 310).

Имя героине даёт царь Иоанн «в честь» своего «гостевания» у Бориса Годунова, и он же объясняет хозяину значение этого имени: «*...гостья, странница, посетившая дом*» (с. 9). К концу книги это значение углубляется: гостья в земном несовершенном мире, странница, выполнившая своё высокое жизненное предназначение.

Если Ксения Пожарская – наследница царевны Ксении, то сын Нечая Кольванова Иван – преемник Михаила Туренева, «*ладного <...> человека, всезная и воина*», по характеристике Пожарского. «*Я тебя, Ваня, тоже в ученье пошлю*», – обещает князь «*отроку пятнадцати лет*» (с. 309).

Путь же Самозванца ограничен двумя первыми частями книги, обрывается с его смертью. До третьей части линии его и Туренева развиваются параллельно, в третьей история Самозванца продолжается на втором плане Лжедмитрием II («*тушинским вором*») и Лжедмитрием III. Место каждого из самозванцев в сюжете книги соответствует их исторической роли и подчиняется принципу обратной градации: Лжедмитрий действует в двух первых частях книги, второй – примерно в двух третях последней части, о третьем – одно предложение в конце романа («*В Пскове вынырнул новый Дмитрий, теперь уже третий по счету, сразу намутил воду, и кое-кто присягнул ему*», с. 290). Приём градации усилен способом сообщения о смерти каждого: прямо показана расправа над первым, об убийстве второго пишет Фидлер, об исчезновении третьего ничего не сказано.

Самозванство героя, призрачность его присутствия в истории подчёркивается не только его растроением и приёмом градации. «Возвышеньё» своё «черноризец» Григорий Отрепьев начинает со лжи: «*<...> умирал*

ложно, как ложной сделалась и вся остальная его жизнь» (с. 101). У него, как и у пушкинского Самозванца, нет одного имени, в отличие от Михаила Туренева. Прежде чем представиться Ксении «Григореем» Отрепьевым, он фигурирует без имени под местоименными обозначениями «*тот, кто*», «*он*», «*кто-то*» или – как «*инок*», «*чернец*», «*черноризец*». Его (и других самозванцев) мнимость подтверждают прозвища Самозванец, Лжедмитрий («*В лагере открыто говорили, что тушинский царь такой же двуименитец, как недавний московский*» (с. 246); косвенное сообщение (Фидлера в его записках) об убийстве второго Лжедмитрия; продолжение книги без самозванцев, в отличие от доведённых до эпилога Ксении и Михаила. Уже первое появление в книге этого героя, жаждущего увидеть спящую царевну, как и первая сцена с Самозванцем в пушкинской трагедии (его пробуждение в келье Пимена), подчёркнуто иллюзорно: «*<...> под окном Ксении, в сером тумане дождливого утра безмолвно стоял человек в черном монашьем куколе <...>*» (с. 11).

Фамилия Туренев, вероятно, взята из «Повести смутного времени (Из рукописной книги князя Туренева)» А.Н. Толстого (1922), первоначально названной «Краткое жизнеописание блаженного Нифонта» с тем же подзаголовком. Основания для этого предположения: одно время действия в книгах Толстого и Сергиенко; как и у Толстого, Туренев у Сергиенко – свидетель Смутного времени, но в отличие от толстовского героя, – ещё и участник тогдашних событий. С другими героями Сергиенко (Кеесом – «Кеесе Адмирале Тюльпанов», Майком в повести «Увези нас, Пегас!», пишущими о важнейших событиях своего детства, Дмитрием Почиваловым в «Тетради в сафьяновом переплете», свой «путевой дневник преображающим» в повествовань» [3, с. 7]) этого толстовского персонажа сближает его возраст: в старости он рассказывает о событиях, очевидцем которых был в детстве и юности. Повествователь в «Ксении» так объясняет происхождение имени героя: «*Прозваньё ему дали Туренев от иноземного слова “тур”, башня, с тем чтоб учился строить всякие укрепления и города*» (с. 38). У Толстого Туренев – фамилия княжеская, этимология её не приводится. Ещё одним источником этого имени мог быть князь Туренин, персонаж второй трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

Будущий Лжедмитрий в «Ксении», прежде чем стать монахом, воспитывался матерью, как и Туренев в повести Толстого (отца этого героя в книге Сергиенко, стрельца, убили «люторы»). Толстовский Туренев, таким образом, – один из источников обоих сергиенковских персонажей.

По месту и роли в развитии сюжета Самозванец сопоставим не с Шуйским, как у Сумарокова, не с Борисом Годуновым, как в трагедии Пушкина, а с Турневым и с Ксенией.

Самозванец у Пушкина одержим стремлением к власти, но эта воля к власти самодостаточна (власть ради власти). Сергиенковский герой движим всепоглощающей любовью к Ксении, власть ему нужна для сближения с ней. Будучи черноризцем, он пишет тропарь в её честь, став царём и тщетно добиваясь её покорности, напоминает ей об этом именинном песнопении: *«Он до сих пор звучит в моей душе. В ней ты всегда будешь гостьей, странницей, и я всегда буду славить твое имя»* (с. 175). Страсть к Ксении пробудила в нём парапсихические способности, благодаря им он знает и о великом призвании царевны, и своей силе от безответной любви к ней: *«Даже брань твоя наполняет меня светом»* (с. 176). Знание это спасает её от его объятий, в отличие от Ксении, обесчещенной Лжедмитрием в трагедии Сельвинского «Царевна-Лебедь». Во всех случаях Самозванцы далеки от актуальных государственных проблем, их пути к царствованию и его достижение только увеличивают смуту, множат народные беды. *«<...> много страданий принесла русской земле та перемена»* (с. 102), – сообщается об объявлении «помиравшим» Отрепьевым себя Дмитрием-царевичем.

Влияние пушкинской трагедии заметно в упоминании предка поэта. Двое Пушкиных в «Борисе Годунове», Афанасий Михайлович и Гаврила Григорьевич, в соответствии с карамзинской версией событий Смутного времени, – противники власти царя. Таковы у Сергиенко и «самозванцы люди, Гаврила Пушкин да Наум Плещеев», читавшие «грамоту Самозванца с Лобного места» (с. 160). Из двух Пушкиных в «Борисе Годунове» писатель выбрал реального Гаврилу Пушкина. Юродивый по имени Николка и по прозвищу Железный Колпак, появляющийся только в одной сцене трагедии, в прологе «Ксении» преобразован в юродивого Ваську Большого Колпака при царе Иоанне и в сквозного персонажа Пронку Протатую, становящегося блаженным Пронкой Тихим. У него в конце книги та же роль, что и у юродивого в пушкинской трагедии, – представлять «высшую правду», быть «оком истории, “гласом народа, гласом Божиим”, воплем совести народной», по выражению В.М. Непомнящего [4, с. 87]. Именно Пронке, искупающему свой грех предательства Нечая, автор доверяет предсказать народу, что *«есть одна душенька»,* которая *«страданья за всех одна примет»* (с. 141). После убийства царицы и царевича он подтверждает предсказание: *«Я говорил, есть душа, А душу чем потравишь? Кошь чиста, не продажна, никакое зелье не возьмет»* (с. 169). В борьбе с поляками он становится ополченцем (*«Не продаст Пронка русскую землю»*), встречает Ксению и помогает её лечебнице (*«Я тебя знаю, душа пресветлая! Ты одна словно звездочка в темях ночных. На тебя уповаю, тебя защитит хочу. Пронка с тобой пойдет. Пронка спасет тебя от погибели»*) (с. 298), – и

спасает от «латинов», призывая Нечая и Михаила на помощь Ксении и её лечебнице.

Любовный треугольник, образуемый Ксенией, антиподами-соперниками Михаилом Туреневым и Лжедмитрием, напоминает расстановку соответствующих им персонажей в «Димитрии Самозванце», «Капитанской дочке», «Князе Серебряном»: Ксения Шуйская, Георгий, Димитрий Самозванец – Маша Миронова, Гринев, Швабрин – Елена Морозова, князя Серебряный, Вяземский.

Туренев, Георгий, Гринев, Серебряный движимы законами чести (нравственным противостоянием произволу, верностью присяге), ответственны за судьбу Отечества; их любовь к героиням взаимна (с той только поправкой, что Туренев не сразу узнаёт в Ксении ту, которая не раз его спасала). Линии же Лжедмитрия, Димитрия Самозванца, Швабрина, Вяземского подчинены личным интересам, стремлениям преодолеть безответность возлюбленных и добиться взаимности, их грубые страсти противопоставлены чистым, высоким чувствам их соперников.

Эти сопоставления можно продолжить. Лжедмитрий внешне и внутренне подобен Швабрину: некрасив и бесчестен. В то же время оба образованны. Ксения, как и Елена Дмитриевна, становится монахиней и, как и её предшественница, переживает обоих соперников в любви к ней – Туренева и Лжедмитрия. Серебряный, как и Туренев, убит врагами, татарами; убиты, соответственно, Вяземский и Лжедмитрий. Ксения Годунова, как и Маша Миронова, духовно выше своей среды, её условностей.

Та же схема отношений между тремя главными героями сохраняется в трагедии И. Сельвинского «Царевна-Лебедь» (1966): Ксения – Пожарский – Лжедмитрий, но здесь характеристики Ксении и особенно Пожарского и их взаимоотношения не возвышенно-романтизированы, как в предыдущих произведениях, а приземлённо-реалистичны.

В контекст произведений-предшественников «Ксении» может быть включен адресованный подросткам исторический роман З.К. Шишовой «Джек-Соломинка» (1943) с похожими отношениями главных героев – Джека Струу, Джоанны, Саймона Бёрли.

На обозначенную взаимосвязь действующих лиц не мог не повлиять учтённый Пушкиным и продолженный последующими писателями опыт Вальтера Скотта как исторического романиста. Соперники-антиподы и героиня отсылают к «Роб Рою» (Фрэнк Осбалдистон и Рэшли, мисс Диана Вернон). Скотт, в свою очередь, отталкивался от филдинговского любовного треугольника с теми же характеристиками его сторон и их отношениями (взаимная любовь положительных Тома Джонса и Софьи Вестерн, противопоставление Тома Джонса резко отрицательному Блайфилю).

Следы влияния предшественников не исчерпываются приведёнными сопоставлениями. Отметим, например, сюжетное совпадение «Князя Серебряного» и «Ксении»: Никита Серебряный, не рождённый для переговоров, возвращается из Литвы, где он был послом пять лет, не зная о введённой в России опричнине, – Михаил, сопротивлявшийся поручению Бориса Годунова искать нового жениха для дочери, возвращается из *«дацких земель»* во время наступления Лжедмитрия.

Устойчивый в исторической романистике комплекс сюжетно-фабульных мотивов в книге Сергиенко усложнён оригинальными мотивами. Один из них – мотив недостижимости задуманного (намерений, программ, проектов) едва ли не всеми героями (царём Борисом, царевичем Федором, Лжедмитрием, Мариной Мнишек, Пронкой, Нечаем, Иоганном, Свербицким, Фидлером и др.). Череда нереализованных планов начата неудавшимся расчётом стрелца Пронки предать Нечая Колыванова и получить место десяцкого. Это был выбор рядового человека. У сергиенковского царя Бориса, как и у его прототипа, выбора не было: «Годунов был обречен историей на бесславный конец» [5, с. 314]. Этот персонаж унаследовал вину пушкинского героя, взвалившего на себя непосильное бремя власти, и вину толстовского царя Бориса за все его преступления, прежде всего – за убийство царевича Дмитрия. Вместе с тем причина невыполнимости замыслов в государственном строительстве царя и его падения – и в понимании онтологии своей исторической роли – того, что *«царское место так и устроено, чтобы тянулись к нему руки со всех сторон»* (с. 50); *«Дал обет царь Годунов крови не лить, и не лили, а все равно умирали неудобные люди...»* (с. 33). Осознаёт это и принц Иоганн: *«<...> мы лишь пешки в шахматной игре»* (с. 94), – и входящий в роль царя Самозванец: *«<...> он понимал, что исполняют далеко не все, что обещано»* (с. 129). Не удаются и попытки Бориса выдать дочь замуж. Не осуществляются планы Нечая Колыванова, утверждающего своё право на независимость в условиях опричнины: *«Я сам себе голова, я жизнь свою строить хочу»* (с. 23). Он же, ставший *«атаманом разбойным»*, не сможет научить грамоте своих *«разбоев»*, как и уйти в леса, построить город: *«<...> будут там жить все равные, ни бояр, ни князей»* (с. 84). Не вышло у *«тайных людей»* убить Терешку и выдать его за нетленного царевича, а Борису намекнуть на живого истинного царевича: Нечай спасает Терешку. Не суждено сбыться обещаниям Федора: *«Как стану царем, открою гимнасий и повелю сделать хроники и чертежи»* (с. 63). Не достигают своего Лжедмитрий и Марина Мнишек, бывшая царицей несколько дней. *«Пустой»* оказалась *«затяя с царствованием Владислава»* (с. 282). Не получилось у Фидлера свои записки *«превратить в книгу и по возвращении на родину издать в напечатанном виде»* (с. 124).

Не выполнил поручения приехавший в Россию Свербицкий – не успел вы брать образцов уральских камней.

Отказывается от попыток строительства своего идеального города Михаил, и не только из-за непреодолимых обстоятельств, но и из-за постепенно осознаваемой утопичности этого проекта и необходимости участия в борьбе народа против иноземцев. Не удалось ему и спасти Федора.

Неосуществимость планов, как и «скрещения» путей героев, их любви, симпатии, привязанности, – проявление осознаваемой ими детерминированности. «Бог нас сводит, пути наши крестит, когда же одну дорожку положит?» (с. 248), «Да ты все одно со мной будешь, я знаю. Иначе зачем господь бог шлет эти встречи...» (с. 249), – обращается царевна-черница к лежащему в беспамятстве Михаилу. С этими словами и интонациями перекликаются признания Михаила Нечаю при очередных их встречах: «Судьба нас с тобой свела, перекрестила» (с. 135), «Я вот к тебе привязался. Судьба нас сводит» (с. 261). О своём знакомстве с Михаилом Иоганн провидчески замечает: «Судьба послала мне нужную встречу» (с. 41). Царевич Федор говорит Михаилу: «Сам бог привел тебя на Москву. Ты мне нужен, я слышал давно про твою ученость» (с. 92). Так же сказано и о другом сближении: «Судьба свела Михаила с князем Пожарским» (с. 280).

Переживаемая Иоганном безответная любовь способствует его рассуждениям о предопределённости человеческих судеб: «Всех нас ведет провидение, – говорит он Михаилу. – Должно быть, тем, кто смотрит на нас сверху, смешны эти разговоры, неужто ты решишь, что все можно повернуть по человеческому усмотрению?» (с. 49). Далее он соотносит Дюрера и Грюневальда, восхищающих Туренева, с Босхом: «В моем замке висит также и картина Босха ван Акена», – и замечает: «Человек творит не только прекрасное, но и ужасное, а проще сказать, не ведает, что творит» (с. 49). Размышления Иоганна созвучны убеждению Свербицкого, другого приятеля Михаила, в неизменности социальной истории и его неверию, в отличие от Михаила, «в возвышение человека»: «И дальше все будет так же, как тысячу лет назад» (с. 190–191). Михаил, улавливая и понимая знаки провидения, чем дальше, тем больше втягиваясь в трагический исторический процесс, не разочаровывается в возможности человека преодолевать судьбу. В ещё одном диалоге с Туреневым Иоганн, сетуя на свою «безутешную» любовь, задаётся вопросом: «Так где же гармония в мире, когда её нет в самом главном, в любви?» (с. 73), резонирующим с вопросом Михаила, «вновь и вновь» задаваемым им себе: «<...> отчего творение размерное человеческого ума уступает бездумному творению времени?» (с. 39).

К решению этих вопросов автор приходит в конце романа и в его эпилоге. Праведные жизненные пути Ксении и Михаила, вера в достоинство

человека приводят их к активной борьбе против интервентов и к последней прижизненной встрече друг с другом, когда герой узнаёт в Ксении ту, которая являлась ему во сне. Не обретя счастья на земле, они находят его в мире ином. В посмертии он едет навстречу ей, собирающей для него полевые цветы, и увозит её в построенный им, наконец, хрустальный город. Взаимной любовью, постепенно проявляющейся и обретённой в последние *«несколько дней»* жизни смертельно раненного Михаила, преодолевается разрушительная для них стихия жизни, нереализованность его градостроительных замыслов и достигается искомая героями романа гармония. Тому же способствует мотив творчества. Ксения – известная мастерица-рукодельница с тонким художественным вкусом; *«любит петь, умелица в этом не меньшая, чем в шитье»* (с. 68); *«Давно обозначилось в ней умение ставить на ноги больных»* (с. 238). Михаил, *«более всего преуспевший в науке зодчества», «рисовал, музицировал. Изобретал невиданные вещи»* (с. 39). *«Мое призвание в созидании»*, – утверждает герой. Созидание в книге противопоставлено неосуществимым политическим планам, сопряжённым с *«несчастьем, бедой, голодом, смертью»* (с. 190). Жизнеутверждающая деятельность героев должна быть продолжена их наследниками: Ваней, сыном Нечая, и Ксенией, дочерью князя Пожарского.

Пути Ксении и Михаила отмечены чертами жития: честное исполнение земных трудов, служение ближним, связь земной жизни с высшей реальностью (предзнаменованиями, видениями, а также ворожкой и предсказанием Феклицы (*«Великие испытания ниспосланы тебе (Ксении. – О.В.) с небес»*, с. 70). Об их предназначенности друг другу и избранности свидетельствуют и лицо из майского 1602 года сна Ксении, проступавшее на вышито к замужеству покрове Иоанну Крестителю и оказавшееся лицом Михаила (рефрен в книге); и её явившееся *«невесть откуда» «разумение»* узнавать целительное действие лечебных трав (с. 238); и помощь чудотворцев Сергия Радонежского и Николая-угодника в чудесном спасении и выздоровлении Михаила после выстрела *«одного из всадников»* Фидлера (с. 244); и появление лося перед ним и отхаживавшими его бабушками; сны, в которых он говорил с Ксенией; и переходившее из рук в руки и в конце к ней вернувшееся колечко героини, *«возвратное»* по оценке Феклицы, и соединившее её с Михаилом.

Мотив любви в книге представлен прежде всего Ксенией и Михаилом. Но любовь управляет судьбами и других героев. Путь своего возвышения от безвестного сироты и чернеца к царю Лжедмитрий подчинил своей страсти и единственной цели – добиться Ксении. При первой встрече с Ксенией Отрепьев признаётся, что полюбил её *«смертной любовью»* (с. 80). *«Не нужно царства, не нужно власти, нужно твоей любви»* (с. 194), – пытается покорить Ксению ставший государем Самозванец. Важнейшая веха на этом

пути – псевдолюбовь, псевдообручение, псевдовенчание Лжедмитрия и Марины Мнишек: *«Молодожены были достойны друг друга, бесчестным путем шли они к своему возвышению <...>»* (с. 213). *«У нее с детства великие помыслы. Уже в девять лет она сказала мне, что будет королевой»* (с. 188), – вспоминает Свербицкий в разговоре с Михаилом. А сама она доверительно сообщает Ксении: *«...я не могу никого любить»* (с. 270), – уже после смерти Самозванца, не мысля своей жизни без трона. Эта линия тоже включена в метафизический план: *«ночное виденье» «того, кто»* о пустой, а потом наполненной душе (с. 33); *«нехороший знак»*, когда Марина при обручении с Самозванцем *«оскользнулась на воценом полу»*; *«заминка, неудобство»* при обмене обручальными кольцами, вызванное неподготовленностью к этому ритуалу *«тугодума»* Власьева (с. 186–187).

Между полюсами подлинной взаимной любви и обоюдовой выгоды в любовь – разные варианты этого мотива в книге: утопившаяся *«по любви»* и ищущая *«любезного своего» «красавица-девка»* в *«белой рубахе»* Аксины, чьё виденье выздоравливающему, а во второй раз – умирающему Михаилу предвещает его посмертную встречу с *«белой»* Ксенией (не случайно здесь совпадение имён) (с. 245, 305); трудные дороги Нечая Колыванова и Оленки к обретению недолгого счастья; крепнущая взаимность Терешки и Настасьицы; ожидание дедом Скудюмугом своей *«женки»*; поразившая Михаила *«любовная история, описанная в драме малоизвестного англичанина»* (с. 145); безответное чувство Иоганна и понимание им корыстного интереса к нему его возлюбленной; растущее стремление Фидлера видеть *«панну Марину» «каждый день»*, заканчивающееся её *«черной неблагодарностью»* (с. 294); влечение пана Морица к пленнице (не назвавшей себя Ксенией), *«пошлые амурные истории, <...> блуд и измены»*, по мнению Иоганна, *«повсеместные в Европе»* (с. 73).

С этими мотивами соотнесён ещё один мотив – покоя в разных значениях. Несчастливый в любви, во всём разуверившийся фаталист Иоганн ищет смерти, призывает её и умирает. Такое понимание покоя преобладает над другим – сосредоточенностью на любимых занятиях: *«<...> давно задумал он бежать в тихое место, чтоб заняться наукой и наблюдениями над звездным небом»* (с. 48). Эту единственную для него альтернативу предопределению он предлагает Михаилу, не согласному с ним. Желание покоя как умиротворения посещает и выздоравливающего Михаила. *«Остаться здесь навсегда, – размышляет он в благодатных приокских лесах. – Лес это тоже город, его выстроила природа. Самый идеальный город. В нем и жить, не помышляя о других городах, которые все равно разрушит не один, так другой воитель»* (с. 244). Своим пониманием достижения покоя как альтруистического служения другим делится Ксения с Ма-

риной: *«Сердце твоё ожесточено. Оставь суету, успокойся. Взгляни на сырых и обделенных, приюти бездомного, исцели раненого, Отдай душу ближним, и свет божий не минет тебя»* (с. 271). О покое как желанном и недостижимом отдыхе от смуты и земной бедственной жизни – диалог «московитов»: *«Устал, Ларивон, я биться. Когда же покой наступит? – Ишь чего захотел, покой. Видал ты его, покой? Нету на этом свете никакого покоя...»* (с. 279). Михаил Ксенин на их пути в небесный хрустальный город говорит о покое как обретённой наконец гармонии: *«Там все довольны и счастливы. И нам будем покойно с тобой»* (с. 308).

Особое место в книге принадлежит такому пониманию покоя, как равновесие в природе, – цикличности, неизменной смене времён года, долженствующей быть основой гармоничного существования человека в мире. *«<...> надо жить, как живет все вокруг, хоть дерево, хоть река, хоть зайчик лесной... Вокруг ходит смерть с косой, так неужто ей покоряться? Нужно жить изо всех сил...»* (с. 271), – так выражает это значение покоя Ксения в беседе с Мариной; не случайно о нём доверено сказать центральной героине. Сам же автор (повествователь) представляет его в лирических отступлениях с элементами народного календаря и месяцеслова. В них поэзия вековечных сезонных примет, православных праздников, земледельческих работ и хозяйственных забот подчиняет себе нарушения природной повторяемости, вызванные стихийными и историческими бедствиями. Другие функции этих отступлений, как и дневника Фидлера, – смена точек зрения, способствующая объективизации повествования, хронология изображаемых в романе событий. Носителями значения покоя как гармонизирующей жизнь человека связи с природой являются обязательные в прозе Сергиенко мотивы цветов и звёзд. В «Ксенин» это, в частности, авторский вариант происхождения фитонима «иван-да-марья» в лирическом отступлении об июле (с. 262), соотнесённый с мотивами любви и верности. В последнем лирическом отступлении об августе, после гибели главного героя, повествователь открыто выражает своё, как и Михаила и Иоганна, влечение к звёздному небу, к *«тайне иных миров», «где нет горя, несчастья, где все покойно, безмолвно и вольно. Где все покинувшие нас слетятся с тихой улыбкой, утолят наши боли, возродят надежды, увлекут в парящий небесный чертог»* (с. 305).

Цикличность в природе и истории подтверждается системой сопоставлений и повторов. Кроме кольцевой композиции и трёх Лжедмитриев, назовём связанные друг с другом три пары: Михаил – Ксения, Нечай – Оленка, Терешка – Настасьица. В перспективе этот ряд продолжают Ваня и Акся: её отец, князь Пожарский, обещает отдать в жёны сыну Нечая свою новорождённую дочь: *«<...> коль станешь ученым, как Туренев, да отважным,*

как твой отец <...>» (с. 309). По действенной роли в сюжете эти персонажи соотнесены с тремя фантомными Лжедмитриями. Взаимные чувства в каждой паре противопоставлены цепи неразделённых любовей, о которой говорит Иоганн: *«Мы любим тех, кто не любит нас, а те любят других и тоже безответно»* (с. 72). Предсмертные надежды Иоганна: *«Скоро я буду в идеальном городе, Там все хрустальное, высокое, чистое. Я там буду ее (возлюбленную. – О.В.) ждать. Она все равно придет, но очищенная, безгрешная, и тогда мы соединимся...»* (с. 99) – предвосхищают последние ощущения не достигшего своей мечты Михаила: *«Хрустальный город покосился набок. Сначала прозрачными кусками рассыпались купола и главы, потом разлетелось оконное стекло, за ними стены стали оседать звенящей серебряной горкой»* (с. 304), – и его слова Ксении о построенном в небе хрустальном городе. С хрусталём сравнивает Ксению Самозванец, осознающий её недостижимость: *«В ее чистый, хрустальный мир войти хочется чистым, хрустальным. А если разбить тот хрусталь, нужны ли осколки?»* (с. 198–199).

В сюжете книги важная роль принадлежит двум функциональным круглым предметам – кольцу Ксении и её же золотому. Кольцо, как было отмечено, возвращается к его владелице и соединяет её с Михаилом. Кольцо с этим значением она вышивает на кошеле с ефимками, высланном ему как послу. Монета, брошенная ею Отрепьеву за тропарь в её честь и не раз его спасающая, означает непреодолимую преграду между ними. Повторяются события, ситуации: Оленка вышила *«вместо святого» «лицо любимого»*, как и Ксения, поражённая этим совпадением (с. 55); два неудачных замужества Ксении; её встречи с двумя слепыми – Скудумугом, а потом Ступятой, бывшими свидетелями нечестивых деяний сильных мира сего и поэтому лишёнными зрения; созвучны оценки Ксении Пронкой и Скудумугом: *«Грязен язык мой, не в силах коснуться белого имени»* (с. 141), *«душа пресветлая»* (с. 298), *«Кака черноризица, белая ты <...> Белая вся <...> белая, белая»* (с. 210–211); дважды Михаил оказывается в темнице; герои спасают *«мальцов»*: Нечай – Терешку, а Михаил – Ивашку, сына Нечая; дважды смертельно ранен Михаил и оба раза – при участии Фидлера; два раза Михаил встречается со Свербицким и с бабушками Улей и Ненилой; повторяется и видение ему лося и Аксиньи в белом платье.

Эти прочтения романа дополняются его рассмотрением в ряду других книг писателя.

К событиям и деятелям Смутного времени он обращается впервые в «Доме на горе». Друзья зовут героя Царевичем и Лжедмитрием, Данилов вспоминает о поездке с матерью героя в Суздаль и сравнивает её с царевной Ксенией. Рассказ «Иванов чертёж» – адаптированный для младших школьников вариант «Ксении».

Сюжетной моделью для этого романа и других книг К. Сергиенко является первая его повесть «Кеес Адмирал Тюльпанов». В ней обозначены центральные сюжетобразующие мотивы в творчестве писателя, представленные и в «Ксении» и отчасти совпадающие с традиционными для жанра исторического романа. Герои Сергиенко странствуют со спутниками (как Туренев и принц Иоганн). Сиротство, бездомье, неустойчивость существования персонажей даёт им возможность самореализации (открытия иной реальности, воплощения мечты, встречи с судьбоносным случаем). Сироты в «Ксении» – Туренев (*«безвестный сирота»*), *«тот, кто»*, мастерицы у Ксении Оленка и Настасья (*«сиротинки»*), скоморошек Терешка. Одиноки и неприкаяны Иоганн (до встречи с Михаилом) и Фидлер. В этой книге, в большей степени, чем в других произведениях Сергиенко, путь главных героев представлен не столько как пространственно-временной, сколько как духовное восхождение. «Гостья» и «странница» – значения имени Ксения, определяющие её судьбу.

В круг обязательных сюжетобразующих мотивов в исторической прозе К. Сергиенко, обозначенных в первой его книге, входит мотив ответственности за судьбу страны. Борьба народа за свою независимость, против иноземного вторжения – историческая основа ряда произведений Сергиенко: в «Ксении» важна сюжетная линия противостояния русских польскому нашествию. Здесь, как и в других исторических книгах писателя, учтена толстовская «скрытая теплота патриотизма».

С мотивом активного участия в исторических событиях связан мотив мечты героев о земле обетованной, идеальном городе. Здесь это устремления Иоганна, Нечая и в первую очередь *«градодельца»* Туренева, пытающегося преодолеть *«окаменелость идеального чертежа»* (с. 39), постепенно осознающего утопичность своего проекта, но не отказывающегося от своей мечты. Эти мотивы дополняет мотив жертвенности. Туренев умирает от пули Фидлера, защищая от ливонских наёмников лечебницу Ксении. (Подробнее о сюжетобразующих мотивах в прозе Сергиенко см.: [6].)

Мотив «Россия глазами европейцев», обозначенный в первой повести Сергиенко, развивается в «Ксении» (заочное представление Иоганна о России, знакомство с нею, участие Фидлера в российских событиях и др.). Темы Голландии и России как основная и периферийная в «Кеесе...» здесь, в «Ксении», меняются местами: упоминания о Голландии эпизодичны (в Лейдене, с башни Хенгиста Туренев обзревает окрестности, в том числе и те, о которых вспоминает Кеес (с. 36); там же Михаил знакомится с принцем Иоганном, женихом Ксении (с. 37, 40); *«в нидерландской земле перед войной с гишпанцем» «вспыхнула звезда»*, предостерегающая *«государей и властителей»* от *«злого умысла»* (с. 109); *«дочка купца из Брабанта» «выучила»* Ксению игре на клавикордах (с. 118); в доме *«знакомого голландца»*

Михаил *«прятал кое-что из своего имущества»* (с. 164) и др.). О «Кеесе...» напоминает и обращение писателя к историческим загадкам: здесь – к тайнам Смутного времени, в первой повести – к причинам прекращения осады Лейдена после разрушения городской стены (Иоганн спрашивает у лейденцев о рухнувшей стене *«во время штурма испанцев»* и о тех, кто её взорвал, с. 37).

Ещё одним контекстом являются социокультурная ситуация и отечественная литература 1970–90-х годов.

Ксения и Михаил – представители авторского сознания, каждый из них выступает alter ego писателя. (Об отношении К. Сергиенко к своим центральным персонажам см.: [7, с. 6–11].) Но и беседы умных и скептических Иоганна и Свербицкого с верящим в человека Михаилом – это диалог с самим собой автора романа, писателя конца XX столетия, знающего о невостребованных уроках истории, повторяемости её трагических судеб, плачевных результатах многих социальных начинаний. Подобно своему герою Михаилу Туреневу, создавшему *«самозрительную трубу»*, которая *«позволя<ла> видеть на далеком расстоянии»*, но не *«умела смотреть в прошлое»* (с. 122), К. Сергиенко предпринял в этой книге попытку взглянуть на Смутное время глазами свидетеля очередного кризисного рубежа веков.

Высокая степень сближения писателя и его протагонистов напоминает о произведениях современников Сергиенко – ср. его героев с героями Ю. Домбровского, Ю. Трифонова, Г. Владимова, В. Быкова, преодолевающих абсурд действительности, противостоящих обесмысливающему потоку жизни, мужественно принимающих реальность и находящих в себе силы для сопротивления ей (Свербицкий о Михаиле: *«Вот <...> человек, который не увлечен общим теченьем. Хоть его все равно снесет, он борется»*, с. 282). Творчество (созидание), любовь, поддерживаемая свыше, вера в высокое предназначение человека, осознание своего долга и ответственности перед родной землёй, любовь к ней и участие в её защите дают Ксении и Михаилу Туреневу опору в хаотичной действительности, как и героям в произведениях экзистенциального реализма, аллюзивной литературы, постреализма.

Комплекс прочтений романа Сергиенко позволяет сделать выводы о писательской концепции человека и истории. Она творится не только царями, военачальниками, известными историческими деятелями, но и другими людьми, не известными ей или отодвинутыми на периферию в официальных версиях тех или иных событий. Так, сопряжением судеб неизвестного истории Пронки и Ксении, традиционно мало заметной в исторических хрониках, среди других сюжетных линий романа показано извечное взаимодействие личных воль, сил добра и зла. Глубинное, скрытое в человеческой судьбе и истории противостоит внешнему, явному; частная

жизнь, неофициальное свидетельство (записки Фидлера) не менее, а то и более ценны для понимания исторических событий, чем известные сведения о них. Не случайно царь Борис Годунов, Федор, сначала царевич, а потом царь, а также Минин и Пожарский, лидеры ополчения в борьбе с иноземным засильем, Заруцкий, Басманов, Шуйский, Сапега и др. при всем их реальном историческом значении, в книге изображены на втором плане, как и выдуманные Нечай, Пронка, Терешка, Настасья, Фидлер. К тому же автор вместе со Свербицким, другом и оппонентом Михаила, знает о кратковременности единения народа и власти (как, например, после изгнания поляков из Москвы), о непреодолимой повторяемости трагических событий. Человек у Сергиенко показан в хаосе жизни (войны и мира); жестокая реальность, остро переживаемая героями, детерминизм их судеб преодолевается дружбой и любовью к другому, тоже одинокому и неприкаянному, помощью ближнему, верностью своим представлениям о должном.

Подобно тому, как в «Кеесе Адмирале Тюльпанов» писатель создает свою версию прекращения осады испанцами Лейдена, в романе «Ксения», отталкиваясь от предшествующих произведений о российском кризисе начала XVII века и учитывая традиции исторической прозы и знания о катастрофическом опыте XX столетия, он предлагает свой взгляд на причинно-следственные связи событий Смутного времени.

Литература

1. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра; на материале русской литературы XIX–начала XX века: диссертация ... кандидата филологических наук. М., 2001. // <https://www.dissercat.com/content/poetika-istoricheskogo-romana-problema-invarianta-i-tipologiya-zhanra...> (дата обращения 20.06.2022).
2. Сергиенко К.К. Ксения: Роман. М., 1987. Далее в ссылках на это издание указываются страницы.
3. Сергиенко К.К. Тетрадь в сафьяновом переплёте: Повесть. М., 1989.
4. Непомнящий В.С. Театр Пушкина // Непомнящий В.С. Собрание трудов: в 5 т. М., 2019. Т. 2.
5. Сахаров А.Н. Послесловие // Сергиенко К.К. Ксения: Роман. М., 1987. С. 311–318.
6. Владимиров О.Н. Сюжетообразующие мотивы в книгах К. Сергиенко // Сюжетология и сюжетография. 2021. № 2. С. 103–115.
7. Бахревский В. «Пейзаж вечерний осенен догадкой...» // Сергиенко К.К. Бородинское пробуждение: Повесть. М., 1990. С. 5–12.

Русская классическая литература в повести Людмилы Улицкой «Сонечка»

Центральное место в книгах Л. Улицкой всегда занимает женщина. Жизнь героини включается в круги быта и бытия. Произведения этой писательницы, как и вся женская проза, несут на себе отпечаток русской литературы XIX века. В повести «Сонечка» влияние классики проявляется особенно ярко: от имени и характера главной героини до прямых отсылок к прозе Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, Бунина.

Имя Сонечка рождает аллюзию на книги этих авторов. Если вспомнить женские персонажи Л. Толстого, то героиня Улицкой вбирает в себя черты не только Наташи Ростовской, упоминаемой в тексте, но и Сони, и – особенно – княжны Марьи Болконской. Подчеркнутая некрасивость – *«Сонечка, долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом имела лишь одну статью – большую бабью грудь, рано отросшую да как-то не к месту приставленную к худому телу»* [1, с. 7] – этот взгляд героини на себя со стороны напоминает портрет княжны Марьи. Сходство усиливается упоминанием о красоте глаз.

В юности Сонечка Улицкой похожа на Татьяну Ларину и тургеневских девушек, волею судьбы попавших в XX век. Ее излюбленным занятием является чтение. *«Она впадала в чтение как в обморок», создавая свой мир, в котором «вымышленные герои стояли в одном ряду с живыми, близкими людьми»* [1, с. 8].

Соню не задевают перемены, происходящие в стране, она сознательно *«увликала от необходимости жить в патетических и крикливых тридцатых годах и насла свою душу на просторах великой русской литературы, то опускаясь в тревожные бездны подозрительного Достоевского, то выныривая втенистые аллеи Тургенева и провинциальные усадьбы, согретье беспринципной и щедрой любовью почему-то второсортного Лескова»* [1, с. 9].

Впитывая тепло родного дома, девушка живет в вымышленном – и более реальном в своей придуманности, нежели действительность, – мире русской литературы. Наследница Татьяны Лариной, она и в эвакуации находит укрытие в библиотеке – *«единственно надежном местобитании»* [1, с. 10]. Война и библиотека сводят Соню с *«человеком из подполья»*, ее будущим мужем. Роберт Викторович, художник по призванию, сумел разглядеть красоту этой нескладной девушки. Он *«смотрел на ее чистый лоб и внутренне улыбался ее чудному сходству с молодым верблюдом, терпеливым и нежным животным, и думал: «И даже колорит: смуглое, печально-умбристое и розовое, теплое...»* [1, с. 11].

Опытный Роберт Викторович в первую же встречу *«понял, что перед ним – его жена»*. Уверенность его еще более окрепла, когда Соня в нарушение правил дала ему книги на дом.

У героини тоже был опыт первой влюбленности, закончившийся, как это водится в русской литературе, *«воспитательным уроком»* тринадцатилетнего *«брутального Онегина»*. Поэтому и свадебный подарок – чудесный портрет, на котором *«женское лицо было благородным, тонким, нездесь-него времени* (подчеркнуто нами. – З.К.). *Ее, Сонечкино лицо»* [1, с. 15], – она воспринимает как злую шутку. Подлинная героиня романа или повести, она не пытается нравиться, не знает о своей привлекательности, боится поверить Роберту Викторовичу, увидевшему в ней *«женщину, освещенную изнутри подлинным светом»* [1, с. 15].

Вполне в традициях *«Войны и мира»* Сонечка и ее муж строят свою семейную жизнь. Человеческий, профессиональный и гражданский опыт Роберта Викторовича удачно сочетается с *«возвышенным и священным отсутствием опыта»* его жены. Их объединяет умение радоваться каждой малости, каждому прожитому дню, воспринимать элементарные бытовые удобства как счастье. Даже равнодушие мужа к русской литературе Соня принимает, выбирая единственно верный путь – не возвращаться больше к этой теме.

Практик по природе, многое умеющий делать руками, Роберт Викторович обустраивает, насколько это возможно, семейный быт. Жена и дочь становятся тем миром, который спасает героя от царящего вокруг абсурда. Ненавистная и бессмысленная работа окупается: *«зато каждый вечер он отворял дверь своего дома и в живом огнедышащем свете керосиновой лампы, в неровном мерцающем облаке он видел Соню <...>, и к заостренному концу ее подушкообразной груди была словно приклеена серенькая и нежно-лохматая, как теннисный мяч, головка ребенка»* [1, с. 25]. Взгляд Роберта Викторовича превращает Сонечку в мадонну с младенцем, окруженную *«волнами неровного света»*.

Вообще слово «свет» и производные от него становятся определяющими в портрете Сони-жены и матери. Героиня с ее *«безграничной женской доверчивостью»* и благодарностью за счастье (*«Господи, Господи, за что мне такое счастье...»*) – заветный мотив, звучащий в ее душе) возвращает многое пережившему, умному и талантливому мужчине смысл существования.

Жизнь Сонечки тоже меняется; *«самое незначительное событие по ту сторону книжных страниц»* оказывается *«важнее и значительнее и чужой первой любви, и чужой смерти, и даже самого спуска в преисподнюю»* [1, с. 18]. Приоритеты меняются *«так полно и глубоко, как будто прежняя*

жизнь отвернулась и увела с собой все книжное, столь любимое Соней содержание» [1, с. 23].

Наследуя черты чеховской Душечки, героиня Улицкой растворяется в домашних делах и заботах. Именно она кормит семью в первые послевоенные годы. В ее отношении к мужу, талант которого она признает сразу и безоговорочно, сквозит *«благоговейное восхищение»*. И хотя возвращение его к занятиям живописью приписывается воле случая, мы понимаем, что так оценивает ситуацию Соня и что во многом тут ее заслуга.

Автор не осуждает героиню за постепенное превращение *«из возвышенной девицы в довольно практичную хозяйку»*, страстно желающую нормального человеческого дома. *«Во имя этой великой цели Соня работала на двух работах, строчила ночами на машинке и тайне от мужа копила деньги»* [1, с. 29]. Она *«быстро и некрасиво старилась»*, но эта подчеркнутая внешняя некрасивость, как и в начале повести, оттеняет внутреннее благородство героини. Свое женское счастье Соня, как и чеховская Душечка, воспринимает как случайное, незаслуженное. *«В глубине же души жила тайная готовность ежеминутно утратить это счастье – как случайное, по чьей-то ошибке или недосмотру на нее свалившееся»* [1, с. 29].

Место, которое занимает Соня в создании семейного гнезда, привлекающего теплом многих людей, не соответствует той роли, которую она отводит себе в этом *«чудесном доме»*. На первом месте – *«странная Таня»*, нервная и задумчивая дочь, и получивший признание Роберт Викторович. Сама же она предпочитает оставаться в тени, благоговейно служить своим близким. *«Она поседела и сильно располнела»*, постепенно почти сравнялась в возрасте с мужем, который старше ее почти на двадцать лет. Портрет Сони, написанный Робертом Викторовичем после их первой встречи, так и остался единственным. В доме со всех стен смотрят чудесные портреты дочери, созданные отцом. Позже в жизнь семьи войдет Яся, и Роберт Викторович нарисует пятьдесят две белые картины, на которых изобразит свою молоденькую возлюбленную. Именно эти шедевры будут приводить в восторг ценителей искусства, а портрет Сонечки больше не упоминается.

По мере чтения произведения создается иллюзия того, что главная героиня перестает быть главной. Ее место попеременно занимают Роберт Викторович с его живописью, Таня с ее манерой постоянно играть, *«золушка»* Яся. Их истории развернуты в самостоятельные сюжеты, но это кажущаяся самостоятельность. На самом деле именно Соня является хранительницей очага. Она по-прежнему соединяет все нити повествования.

Воспитанная русской литературой, героиня повести идет по жизни путем праведницы. Следуя традиционному агиографическому сюжету, Улицкая проводит Сонечку через многие испытания, из которых та выходит, не

согрешив ни словом, ни делом, ни помышлением. Косвенным подтверждением влияния жанра жития на образ главной героини может служить перечень писательских имен, упоминаемых в тексте: Толстой, Достоевский, Лесков, Бунин, – все они создавали житийные произведения.

Добродетель не является для Сони бременем, составляет суть ее характера. Предчувствуя ту роль, которую сыграет Яся в разрушении теплого дома, Сонечка подсознательно следует канону поведения, предписывающему проявлять милосердие к обездоленным. Приютить сироту – это доброе дело, а для Сони *«это было одновременно и радостью, и приятным исполнением долга»* [1, с. 48].

Героиня повести не совершает ни одного из смертных грехов. У нее нет необходимости прощать дочь, мужа или Ясю, потому что она не видит за ними никакой вины. Эта позиция не понятна Ясе. *«Удивительна была ей Сонечка. «А может, просто хитренькая такая», – с некоторым умственным усилием соображала Яся. Но душой знала, что это не так»* [1, с. 57]. Отдалена от матери и дочь, и только в финале произведения приходит понимание того, как много взяла Таня от Сонечки. Лишь муж вопреки житейской логике вовсе не собирался ее оставлять. Он приезжает в Лихоборы *«непрерывно по субботам и один-два раза в неделю»* вместе с Ясей, меняет подокошники, укрепляет полки, *«распилил стеллаж и сделал из него два, развесил Танины портреты»* [1, с. 58].

Роберт Викторович по-прежнему ощущает Соноу как свою неотъемлемую половину. Стеллаж распилен, но не уничтожен, а лишь поделен на два. Классический любовный треугольник превращается в «домашний треугольник». Для мужа Сонечки дом продолжает оставаться там, где обитает она. *«И не этим домом она так дорожила, а совсем другим»* – тем, что выстраивает человек в душе. Притяжение его может в какой-то период жизни его обитателей ослабнуть, но никогда не исчезнет совсем.

Героиня повести вполне оправдывает свое имя. *«Если по отношению к богу София – пассивно зачинающее лоно, «зеркало славы божией», то по отношению к миру это – строительница, созидаящая мир, как плотник или зодчий складывает дом как образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса; дом – один из главных символов библейской Премудрости»* [2, с. 464].

Соня – мать и дочери, и мужу, и его молоденькой возлюбленной. Возведенный ею дом открыт для всех. Она привычно думает о том, *«какая прекрасная жизнь происходит у ее дочери и мужа, какое молодое цветение вокруг, как жаль, что у нее уже все прошло, и какое счастье, что все это было...»* [1, с. 60].

Сонечка и в старости живет для других. Она спасает посмертную честь Роберта Викторовича, нежно ухаживает за начавшей *«захиревать»* Ясей и

фактически устраивает ее судьбу. Благодаря дарованной матерью свободе выбора улаживается жизнь Тани. Самой же Соне «Бог послал долгую жизнь в лихоборской квартире, долгую и одинокую» [1, с. 64]. От одиночества ее спасают книги, к которым она возвращается после долгого перерыва, «и от этих страниц засветило на Соню тихим счастьем совершенного слова и воплощенного благородства» [1, с. 54].

«Добровольно отдавшись литературному наркозу, в котором прошла ее юность» [1, с. 58], героиня Улицкой завершает цикл земной жизни, обретает гармонию наедине с любимыми книгами. В финале повести звучит чеховская интонация. «Толстая усатая старуха Софья Иосифовна», живущая «в Лихоборах, в третьем этаже хрущевской пятиэтажки», – это взгляд обывателя. Для членов же ее семьи, к которым причисляет себя уже и читатель, эта женщина, уходящая «с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» [1, с. 66] – средоточие мудрости и праведности.

Так завершается повесть о Сонечке. Автор приводит ее, прожившую книжную юность Татьяны Лариной, зрелость Наташи Ростовской и княжны Марьи, воплотившую в действительность самоотверженность Сони Мармеладовой, наяву видевшую бездну любовной страсти бунинских героинь, доживающую старость чеховской Душечки, – к истокам, к русской литературе. Создавая житие праведницы XX века, Л. Улицкая определяет и те сферы, которые были единственно спасительными в России во все времена – искусство и семья. Для Сонечки они нераздельны.

Литература

1. Улицкая Л. Сонечка: Повести. Рассказы. М., 2003.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1992. Т. 2.

Основные темы стихотворений Юнны Мориц

Ровесница поэтов-шестидесятников, Юнна Мориц в первых же стихотворениях заявила о собственном пути в русской литературе. Метафизическая картина мира, черты которой проявляются в стихах 1960-х и укрепляются в 1970-е годы, становится знаком, выделяющим лирику Мориц из поэзии этого периода.

Признаки первичности и главенства духовного начала («Есть беспощадное условие...», «Есть силы тайные...», «Вечерний свет»), понимание непрерывности бытия, цикличности, повторяемости времени («Встреча», «Путеводная звезда», «Хруст декабря») приводят поэта к естественному выводу: мир, человек, природа, поэзия – все подчинено единому закону творчества.

Есть силы тайные
в глубокой тьме ночной –
они мышей летучих окрыляют,
моря магнитят, бездны углубляют,
вкрапляют искру божью
в труд ручной.
На этот свет ведут
они младенцев, голых и голодных,
на тот – холодных, голых мертвецов.
Они в мирах царят подземных и подводных,
и матерей нам выбирают и отцов.

[«Есть силы тайные»; 1, с. 110]

В стихотворениях Мориц можно выделить традиционные для русской лирики темы. Одна из них – тема поэта и поэзии («Рождение крыла», «Когда отхлынет кровь и выпрямится рот...», «У живописца – кисть и краски...» и др.). При чтении стихотворения «Рождение крыла» возникает аллюзия на пушкинского «Пророка». Приобщение к высокой поэзии сопряжено у лирического «я» с болезнью и физическими страданиями.

Все тело с ночи лихорадило,
Температура сорок два.
<...>
И кто-то мой хребет разламывал,
Как дворники ломают лед [I, с. 29].

Картина «прорезывания» пророческого дара обставлена нарочито сниженными подробностями и деталями.

Приехал лекарь в сером ватнике,
Когда порядком рассвело.
Откинул тряпки раскалённые,
И все увидели крыло [I, с. 29].

Такое слияние возвышенного и сниженного, взаимное перетекание бытия и быта станет отличительной чертой поэтики Юнны Мориц.

Когда отхлынет кровь и выпрямится рот
И с птицей укреплю пронзительное сходство,
Тогда моя душа, мой маленький народ,
Забывший ради песен скотоводство,
Торговлю, земледелие, литье
И бортничество, пахнущее воском,
Пойдет к себе, возьмется за своё –
Щегленком петь по зимним перекресткам.

[«Приход вдохновения»; I, с. 11]

Неразрывность высокого духа и низкой материи связана со взглядом на поэзию как на неподвластный обыденному сознанию творческий акт, в процессе которого из ничего («У живописца – кисть и краски, / У скрипача – смычок и скрипка, / А у поэта – ничего».) создается вполне осязаемый материальный мир. Поэт – творец, одушевляющий предметы и явления.

Я цветок назвала – и цветок зазелел,
Венчик вспыхнул и брызжет пыльца.
Птицу я назвала – голос птицы запел,
Птенчик выпорхнул в свет из яйца.

День и час назвала – и, как здесь повелось,
Этот день наступил, этот час.
Я дитя назвала – и оно родилось,
И останется жить после нас.

Я еще назову кое-что из того,
Что пока безымянно, темно.
Проще пареной репы мое волшебство,
Но останется тайной оно.

[«Я цветок назвала...»; I, с. 424]

Волшебство, тайна творчества обытовляется в лирике Ю. Мориц, вводится в контекст конкретной реальности, противостояние которой требует от лирического «я» волевых усилий.

Настоящий поэт должен помнить о своем месте и высокой роли, выпавшей ему в этом мире, о том, что «он – вечности сверстник». Эта аллюзия на известный образ Б. Пастернака обыгрывается и в стихотворении из книги «Таким образом»:

Проспи, проспи, художник,
Добычу и трофей!
Иначе, мой Орфей,
Ты будешь корифей.

Проспи, проспи раздачу
Лаврового листа,
И бешенство скота,
И первые места.

[«Проспи, проспи, художник...», 2, с. 188]

Иронический взгляд на жажду земной славы сквозит в «Бродячем мотиве»:

Тебя за ручку тащат школяры,
Футболят, на тебе съезжают с горки...
Прощай! Забвенье лучше и задворки
И уличная песня для дыры [II, с. 196].

Мориц варьирует и стих Б. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво». Неприятие показной «великости» подчеркивается не только перефразированной цитатой из «Горя от ума» А. Грибоедова («Какое счастье – быть не в их числе!...»), но и позитивной программой лирического «я», развертывающего этот тезис:

Быть невеликим в невеликом доме,
в семействе невеликих человечков,
с любовью – не крупнее земляники,
с букетом мелких полевых цветов,
с малосенькой звездой в окне вечером, –
я в данный миг подмигиваю ей,
насытившая песенку-малютку.

[«Великих нынче – словно блох ночлежке...» (II, с. 195)]

Заостряя внимание на «малости» всего настоящего, автор определяет истинные ценности в этом мире: дом, семья, любовь, природа, искусство.

Логическим продолжением темы «невеликих» вневременных богатств звучит стихотворение «Не знает Лермонтов, что так сейчас не пишут ...», завершающееся поистине афористично:

однако же поэзия – не тряпка,
чтоб модной быть, чего и вам желаю [II, с. 22].

Почти дословно это выражение повторяется в стихотворении «Страшно богиня устала сидеть в этой позе...»:

А поэзия в общем – не тряпка,
чтобы ей модною быть [II, с. 138].

Существование поэзии, символом которой в книге «Таким образом» выступают камни, как и в прежние века, очень мало зависит от конкретных времени и пространства.

И не способны эти божества
нуждаться вовсе в новизне наряда
и стрижки... [II, с. 189].

В самодостаточности и подчеркнутой обыкновенности и заключается сила настоящего искусства, его вневременная правота.

<...> всего достаточно каменам,
они в сандалиях, они в обыкновенном,
они над бездной подставляют мне плечо.

[«А я с каменами гуляя чаще многих ...», II, с. 189]

С пониманием роли поэта и назначения поэзии непосредственно связана тема духовной силы, внутренней стойкости. Лирическое «я» открыто провозглашает свою человеческую и творческую позицию:

На цыпочках не стоя ни перед кем,
Я не светила, не дышала мглою
И свежестью не веяла совсем
На тех, кто промышляет похвалой.

[«Я с гениями водку не пила...», I, с. 22]

Использование глаголов с отрицательной частицей «не», иронической интонации, сниженной лексики приводит к тому, что внутреннее напряжение, нарастающее от строфы к строфе, разрешается в двух заключительных четверостишиях и завершается обращением к поэту:

Живи на то, что скажешь только ты,
А не на то, что о тебе сказали!

В 1990-е годы позиция лирического «я» становится еще более жесткой. Провозглашается сознательное не-участие во всевозможных тусовках.

Не была, не состояла,
не входила, не владею,
на иглу похвал не сяду
и от клея не балдею,
на котором свора с вором,
липких масок ерунда...

[«Славный ворон», II, с. 30]

Осознание своего существования одновременно в конкретно-исторической ситуации и в вечности приводит к попытке уйти в область личных переживаний, «невеликих», обыкновенных ценностей. Поэтому одну из ведущих позиций в лирике Мориц занимает тема любви. Поэт размышляет о богатстве, составляющем суть жизни во все времена. Этот круг образуют

мать, отец, семья, рождение ребенка, детство, любовь, внуки («Бабочка», «Детства тихая улочка», «Холод. Утро раннее», «Твой свет доходит до меня...»), «Любезный Филофей» и др.).

Любовь связывает человека с запредельным, изначальным, непостижимым и невероятно простым одновременно.

Как чудесно ты пахнешь, мой милый,
драгоценный, единственный мой, –
пахнешь юностью, яблоней, силой
океана, рожденного тьмой.

[«Как чудесно ты пахнешь, мой милый ...»; II, с. 213]

В этом стихотворении звучит мысль о том, что любовь и творчество подчиняются одним и тем же законам. Они существуют в едином пространстве вечности. Символами поэзии, природы, жизни, бесконечно меняющейся формы, выступают здесь любимые Юнной Мориц переливчато-перетекающие образы.

Там свиваются розы, улитки,
волноликие трубки осок.

Спираль поту- и посусторонности естественно связывает дух и материю, не давая прерваться жизни:

но за ней (разлукой. – З.К.), среди небесных подпалин
что-то есть, несомненно, для нас...
Как чудесно ты пахнешь, мой парень, –
жизнью, парень, ты пахнешь сейчас [II, с. 213].

Тему любви венчает образ ребенка. В лирике 1970-х годов это сын и его ровесники, которым адресованы советы, подчас достаточно жесткие («Сербская песня», «Положи этот камень на место...», «Терпи, мой родной, терпи...»). В 1990-е поэт обращается к внуку, а в его лице – к новому поколению детей («Любезный Филофей»).

Старость и детство («Три годика тебе, а мне – седьмой десяток, / ты – крошечный блондин, а я – большой седин»; II, 221) осознаются как точка соединения, начало и конец витка, как момент истины. Поэтому с маленьким ребенком ведется разговор о вещах очень серьезных, в частности, о царящих в «хищном мире» жестоких законах, которым нельзя поддаваться.

Но ты, любимец фей, не вздумай лезть в повозку,
где дремлет вкусный скот! И вкусным быть не смей!

Ребенок (Фило-фей – любимец фей), обладающий естественным взглядом на мир, способен противостоять трагическому фарсу бытия, характеризующему смену веков.

Тема слова времен, когда «дышит в лицо развязка / века и карнавала», актуализируется в стихотворениях Юнны Мориз 1990-х годов. Рубеж XX–XXI столетий ассоциируется у поэта с карнавалом. Социально-политическая реальность – это «фонари под глазами века», «улыбки кривой обноски», «искусство шутом в раскоряку жрет / на карнавале банд». «Столетия концу» сопутствует соответствующий пейзаж: зима, ночь, холод, ветер, гололед: «Снег бросается с крыши, всю ночь грохоча / о ржавую жесть желобов» (II, с. 114), «Народ по улице идет, как по канату, / под снегом лед – круглей опавших яблок» (II, 70), «Лопнули провода, воеет железо, жесть, / двери, как звери, рванули прочь, треснули фонари, / свет прекратился и с ним вода, что за погода, хочется есть, / нет электричества...» (II, с. 67).

В лирике этого периода часты такие образы, как маска, парик, грим («В бумажной руке – бумажная чашка...»), «Укус винный, стакан граненый», «Некоторый момент» и др.), цирк, фокус, превращения, мираж («Вторник», «Тише, тише, язычок – мой приятель...»), «И, вдруг оборотясь, ты застаешь врасплох...»), «Здесь все – воображения игра...»).

Поэт, в отличие от многих его сограждан, не носит маску, соответствующую духу времени. У настоящего художника – «везде лицо, и голое при том». Он ясно видит и трезво оценивает фокусы новоявленных «чародеев».

Тише, тише, язычок – мой приятель,
ты распушен – я не в маске, как другие,
рот захлопнем на крючок, поглядим-ка
в отморозенные глазки чародеев.
Алле-оп, аплодисмент, зайцы в шляпе,
фокус-покус, карты-фарты – везуха –
гляньте сбоку-с, там шнырялы по карманам
грабят граждан в сей момент ненаглядный,
когда птичка вылетает из уха...

[«Тише, тише, язычок – мой приятель...»; II, с. 78]

Карнавальные образы и мотивы отражаются и в рисунках, включенных автором в книгу «Таким образом», расширяя само содержание слова «образ». Вынесенный на обложку клоун <шут>, держащий в руках птицу в листовенно-раковинном обрамлении, повторяется в виде логотипа-заставки к каждому из пяти разделов книги. Этот образ становится персонажем цветных вставок после страниц 32, 48, 128, 176. На иллюстрации после страницы 114 лист-раковина сменяется гармошкой. Две головы – мужская и

женская – отсылают нас к строкам из стихотворения, в котором поэт обыгрывает свои имя и фамилию:

Этот Мориц,
Эта Юнна,
Их созвездье – Близнецы,
Там и клавишно и струнно,
Там поэзии венцы... [3, с. 16].

Этот образ можно трактовать и как слияние в стихах поэта лирики с сатирой, поэзии с живописью, стиха с музыкой, высокого с «самым низким слогом, / самым грубым площадным пером» [1, с. 524].

Только поэт прозревает истину и способен открыть ее своим современникам. Темы шутовства и карнавала обретают многозначность. Многоликое и вечное искусство, включенность поэзии в единый круг культуры (показательно, что эпиграфом к заключительной части книги «Таким образом» – «С камнями играя» – взяты слова Вергилия «*Amant alterna Camenae (Камены любят чередование)*».) помогают лирическому «я» обрести опору в неустойчивом мире современного барокко:

и где еще гармонию отыщем,
как не вокруг, не здесь, не в эти миги,
когда такие переломы, сдвиги,
расцвет религий и презренья к нищим,
и плюс к тому вакансия шута –
она опасна, если не пуста

[«Вторник»; II, с. 70]

Связь с предшественниками всегда осознавалась поэтом как со-творчество, являющееся залогом и источником вечности природы – жизни – искусства.

Я поэтом была наяву и во сне,
Этой жизни загадка застряла во мне,
Потому что я здесь не впервые...
Здесь находят в пещерах рисунки мои,
А в курганах – культур вековые слои,
Это – жизни мои вековые.

[«Я поэтом была наяву и во сне...»; I, с. 378]

В конце 1980–90-х годов общекультурный контекст в стихотворениях Юнны Мориц становится особенно важным. Вереница литературных имен: Гомер, Катулл, Гораций, Данте, Рабле, Овидий, Омар Хайям, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Моргенштерн, Кафка, Андрей Платонов, Ахматова, Петровых, Визбор, Довлатов и другие, – свидетельствующая о «событийной

непрерывности», переключается с живописью и музыкой. Поэзия в творчестве Ю. Мориц всегда была неотделима от других видов искусства.

Вчера я пела в переходе
и там картину продала
из песни, что поют в народе,
когда закусят удила [«Плавающий след»; II, с. 6].

В книге «Таким образом» перетекание одного вида искусства в другой, зыбкость границ между ними подчеркивается и чередованием включенных в нее черно-белых и цветных иллюстраций автора. Повторяющиеся в них, как и в стихотворениях, образы (мелкие цветы, раковина, листья, завитки, бабочка и др.) определяют художественный мир Ю. Мориц.

Последние доступные нам книги, изданные после десятилетнего перерыва (кроме названных, это – детская книга акростихов «Ванечка» (Челябинск, 2002) и стихи «для детей от 5 до 500 лет» «Двигайте ушами» (М., 2003).), и подборка стихотворений [4, с. 8] дают богатый материал для целостного анализа творчества этого интереснейшего русского поэта XX века.

Литература

1. Мориц Ю. Лицо. Стихотворения. Поэма. М., 2000. Далее ссылки на это издание даны с указанием цифры I и страницы.
2. Мориц Ю. Таким образом. Стихотворения. СПб., 2001. Далее ссылки на эту книгу даны с указанием цифры II и страницы.
3. Юнна Мориц: Не бывает напрасным прекрасное // Медицинская газета. 2001. 14 декабря (№ 95). С. 16.
4. Мориц Ю. В пламени ветвей // Литературная газета. 2001. № 41 (10–16 окт.). С. 8.

**«Базар в Афинах» Ю. Мориц:
опыт интерпретации стихотворения**

В одном из интервью на вопрос: «Кто с Вами совпадает во времени?» Ю. Мориц отвечает: «Когда человек решает жить таким образом, как я, он попадает в мир, где нет мёртвых. Гомер – не мертвец, Данте, Пушкин, Гоголь, Толстой, Платонов, Пастернак, Цветаева, Ахматова – далее везде <...>. Я живу сразу во множестве времён и хожу в мировую литературу, как ходят из комнаты в комнату...» [1]. Стихотворение «Базар в Афинах» 1981 года подтверждает это рассуждение и с точки зрения ахронности художественного мира Ю. Мориц, и точки зрения современности её героини названным и неназванным художникам.

Гомеровский сюжет, с которого начато стихотворение, задаёт ему мифологический масштаб. В «лукавом греке» узнается «хитроумный» Одиссей, точнее его профанированный двойник, в очередной раз «возврати<вший>, пространством и временем полный» [2, с. 116.]. (Последнюю строку из стихотворения «Золотистого мёда струя из темной бутылки текла...», как и в целом о мандельштамовском Гомере, заставляет вспомнить высокая частотность имени Гомера и его образов в поэзии Ю. Мориц.) Торговец раковиной, выдающий себя за моряка, или, действительно, моряк, ставший продавцом, «изобразил <...> в пять минут, как долго / его жена ждала, пока он плывал / за раковиной этой по морям, / а женихи ломились к ней нахально, / считая грека без вести погибшим, / утопили, ужокошенным, усопшим, – / однако он весёлый и живой / торгует соблазнительным товаром...» [3, с. 405–407].

Неистребимость, вездесущность жизни и поэзии передана и словоохотливым «весёлым и живым» греком, и – здесь и дальше – эпически-гомеровскими перечислениями-повторами. Раковина, с которой грек, по его уверениям, «никогда», в течение «пяти тысяч лет», не разлучался, названа «поющим вечно ртом» и сопровождается эпитетом «райская».

Так рыночная сценка совмещается с онтологическим планом. «Нераздельность и неслиянность» жизни и поэзии, реальности и метафизики показана не только на уровне художественного времени. Оксюморонно название стихотворения, его «код», в котором соединены архаика и современность, запад и восток (не рынок, а базар), культура и варварство, вечное и временное, аполлоническое и дионисийское и т. д. «Базар – срединное место между добром и злом», – замечает Т. Пулатов, комментируя свой роман «Завсегдатай» [4, с. 40]. Другие оксюмороны в тексте распространяют название: «ещё нежней, а потому страшней», «под стон и хохот греческой шарманки», «бронзовая туша акробата». Заявленную заглавием двойственность поддерживает сочетание нейтральной, высокой и просторечной

лексики в первой части: «укокошенным, усопшим», «ремесленники чешут языки, туфту сбывая»; игра значений слов: «присвистнул грек лукавый» – «смотрите, чтоб не свистнули в отеле»; стилистически контрастна в отношении к первой вторая часть, начатая с анафорического библеизма «и»: «И я ушла <...> и всем хотелось пить <...> и мы сидели под открытым небом, / И были страшно связаны друг с другом...», – и лишённая просторечия первой части.

Размыт субъект речи: прямая речь продавца переходит в косвенную, а затем – в несобственно-прямую, в которой ощутима ирония покупательницы. Условен язык общения сторон, к тому же «ломаный английский» грека «переведён» на русскую силлабо-тонику. «Я» во второй части стихотворения уступает место неопределённому «мы», сменяемому безличным повествованием.

Неоднозначны образы обезьянки (она, «с безумными глазами», «потешно ела пирожки с повидлом») и центральные – раковины и улыбки, метафорически соотносимые.

Продаваемая «раковина райская» постепенно дематериализуется: требуемая цена в 1200 драхм снижается до 800, 400, 350, 300, параллельно рассказу о девальвации ценностей в Элладе-Греции за время плавания грека; раковина, завернутая в «греческую газету», превращается в «ракушку»; затем сменяется «новой ракушкой», которую «лукавый грек» продаёт очередному, так же обольщаемому покупателю; наконец, раковина-улыбка становится улыбкой акробата, и ей передается вся высокая, «райская» атрибутика морской раковины. Раковина-улыбка становится сначала «улыбкой, этой раковиной райской», а после – «улыбкой – этой раковиной райской»: в этом превращении запятая означает промежуточность перехода от раковины к улыбке, а тире – окончательное воплощение раковины в улыбке акробата. Метатеза «раковина-улыбка – улыбка-раковина» подчёркнута шедшим «по рынку вверх ногами» акробатом. Развеществлённости улыбки-раковины и ее «райскому» универсализму соответствует безличность последней части стихотворения.

Сокровищница «улыбки-раковины райской», кроме уже дважды перечислявшихся «всех напевов моря <...> всех розовых губ облаков, / и диких волн, и грешных человеков», «всех голосов, всех шёпотов и стонов», пополнена на этот раз не только «всеми звёздами, всеми соблазнами», но и «всеми стихами», то есть неконвертируемыми ценностями. Сравним: «На куски был разорван несчастный Орфей / На такой глубине, в гробовой тишине, / Но висит его Лира в такой вышине, / Что не может быть речи о низкой цене!» («На такой глубине расцветает коралл ...» (1977; с. 218); «Есть роскошь, не доступная деньгам ...» (1995; с. 441).

«*Стихи*» в конце текста заставляют вчитаться в него, следуя устойчивому в поэтике Ю. Мориц мотиву «*струения*», «*переливчатости*», «*перетекания*», «*слоения*» (синонимический ряд здесь богат), часто опредмеченному в образах раковин, улыбок, волн, облаков, туманов, листвы, роз, и подтверждённому композиционными средствами – анти- и метатезами, хизмами, внутренними рифмами и др., а также иллюстрациями поэта. (Ср.: «...старик Гомер, морщинистый, как море, / морщинистое, как старик Гомер» [5, с. 113]; «Там свиваются розы, улитки, / волноликие трубки осок» [5, с. 213]; «...чем старше твой Гомер, тем ты – моложе...» (с. 436); «Воспоминание о будущем» – название стихотворения; «...И свернулись ракушками песни на дне...» (с. 218); «Но все проложено улыбок лепестками, / Улыбок лентами, улыбок облаками, / Улыбок, время мерящих песком, / Струющихся улыбок и текущих...» (с. 454).

«Базар в Афинах» написан белым пятистопным ямбом. Говоря о семантическом ореоле этого размера, В.Е. Хализев отмечает, что русские белые пятистопные ямбы, «сочетая строгость, присущую стиху, и “прозаическую” свободу ведения речи», «передают родственное внимание лирических героев к близкой им “обычной реальности”, а вместе с тем эпически весомы, масштабны, властно захватывают сферы судьбоносные, исторические, общебытийные» [6, с. 239]. Ритмическая парадоксальность этого размера в версии Мориц: метрическая урегулированность в стихе и отсутствие концевых рифм, кроме смежной «*товаром – даром*», нетождественные строфы, анжамбеманы, – соответствует образному строю стихотворения. Его «проза» компенсируется еще и внутренними рифмами: «*утопшим <...> усопшим*», «*не торопитесь <...> не раздавите <...> смотрите*», «*в каюте <...> не забудьте*», «*нежней <...> страшной*».

Вряд ли случайны переклички «Базара в Афинах» с рядом названных В.Е. Хализевым белых пятистопных ямбов, особенно – со стихотворением В. Ходасевича «Обезьяна» (1918, 1919). Кроме размера, оба текста сближают трёхчастность (три нетождественные строфы), диалектика мига и вечности, «*глубокой древности сладчайшие преданья*» [7, с. 116], фраза «*Была жара*», начальная в стихотворении Ходасевича. «Обезьяна», в свою очередь, вызывает в памяти бунинское «С обезьяной» (<1906–1907>) [8, с. 297], написанное прозаизированным пятистопным ямбом. «Общие места» в трёх текстах очевидны: последние отстранённые фразы («*Ты далеко, Загрёб*» (Бунин) – «*В тот день была объявлена война*» (Ходасевич) – «*Была четвёртая суббота октября*» (Мориц), дачно-отпускные реалии, «балканистика» (хорват – серб – греки), образы обезьян и их взглядов, жары и связанного с ней утоления жажды.

«Пять тысяч лет» – временное указание в «Базаре в Афинах» – отсылает к бунинским стихотворениям «Могила в скале», «Луна и Нил. По берегу, к пещерам...», рассказу «Скарабей» и египетским впечатлениям Андрея Белого, писавшего: «...пятитысячелетний древний Египет, кометой врезаюсь в сознание, в нем оживает как самая жгучая современность; и даже: как предстоящее будущее <...> этот путь <...> мне запомнился как некий ужас <...> тысячелетия прошлого, обстав вещественно знаками своего бытия, были единственной реальностью» [10, с. 393]. «Лукавый грек» измеряет срок своих странствий не столько временем создания и существования гомеровского эпоса, сколько возрастом древнеегипетской цивилизации.

Вероятна связь стихотворения Мориц и с «Альпийским рогом» (<1902>) Вячеслава Иванова, также написанным белым пятистопным ямбом; вероятно, эта связь опосредована «Обезьяной» Ходасевича. «Альпийский рог» и «Базар в Афинах» созвучны символикой центральных образов – рога и раковины – и общей семантикой стихотворений. Сравним: у Иванова: «...Что мнилось: незримый духов хор. / На неземных орудьях, переводит / Наречием небес язык земли» [11, с. 236]; у Ходасевича: «...И в этот миг мне жизнь явилась полной, / И мнилось – хор светил и волн морских, / Ветров и сфер мне музыкой органной / Ворвался в уши, загремел, как прежде, / В иные незапамятные дни»; у Мориц: «...во рту которой все напевы моря, / все голоса, все шёпоты и стоны, <...> все стихи...». Мотив средоточия сокровенных голосов природы и «языков» искусства, их немоты и одновременной мощи, всеохватности объединяет три произведения.

Другой возможный источник этого мотива в тексте Мориц – четверостишие из «Сократа» А. Тарковского: «Я плоть от вашей плоти, высота / Всех гор земных и глубина морская. / Как раковину мир переполняя, / Шумит по-олимпийски пустота» [12, с. 820].

Мотив полноты и универсализма мировосприятия сопряжён с мотивом утоления жажды в стихах Ходасевича и Мориц. Не будет поэтому натяжкой сказать, что утоление жажды во второй части стихотворения метафорически переосмыслено как приобщение к поэзии и её тайнам. Отсюда – «страшная связь» безымянных «мы»: «...и были страшно связаны друг с другом / осенним жаром греческого солнца, / воды глотаньем, воздуха и слёз / блаженства нестерпимого... но крепче, / ещё нежней и потому страшней – / улыбкой, этой раковины райской...». Спутники героини Мориц могут быть поняты как поэты, «вселенское семейство» (с. 213), утоляющее жажду поэзии на этой вневременной встрече не на базаре-рынке, а на некой метафизической агоре. (Ср.: «...Тайными чувствами живы поэты: /

Все мы родимся когда-то и где-то, / В узком кругу – / Во вселенском семействе – / В царстве любви – / В необъятном раю («Полонез»; 1976, с. 220). Диалог устного, «живого» слова и слова поэтического – ещё одна грань заданной названием парадоксальности. Улыбка-раковина, «страшно» и «нежно» связывающая всех в этом эпизоде, вызывает ассоциацию с мандельштамовскими стихами «Сёстры – тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы ...» (1920).

Важное место в образном строе стихотворения принадлежит обезьянке, указывающей на его особую смысловую программу (это подчёркнуто графическим (слово-стих) и неямбическим выделением слова «*обезьянка*» в сильной позиции начала третьей части). Главу в своей книге, посвящённую «присутствию» этого животного в русской литературе, Г. Амелин и В. Мордерер заключают утверждением, что «обезьяна – не персонаж и даже не способ повествования. Это необходимое условие поэтического бытия в мире», – имеется в виду «та степень поэтической свободы и независимости, которая делает поэта поэтом» [12, с. 246]. Обезьянка в тексте Мориц, подключая его к внушительному ряду произведений с «обезьяньей» тематикой, выявленных авторами статьи, является знаком усвоения и приобщения к прешествующей поэтической традиции.

Парадоксальность этого образа также восходит к Бунину и Ходасевичу. В стихотворении «С обезьяной» у «зверка» – «*взор старичка-ребенка*», этому оксюмору отвечает подтекстовое сочетание животного и человеческого, отчизны и чужбины. У Ходасевича обезьяна одновременно причастна к молчанию и слову, незнанию и пророчеству, униженности и царственности. Но в стихотворении Мориц расставлены свои акценты. Сохранён «*безумный*», унаследованный от обезьяны Ходасевича взгляд. Намёк на какое-то значимое событие содержится и в последней строке стихотворения, сохраняющей интонацию заключительного стиха «Обезьяны». Вместе с тем обезьянка (не обезьяна!) у Мориц – существо играющее, в отличие от своих «прародительниц» возвращающее и выражающее артистическое, праздничное измерение жизни и поэзии: она «*потешно ела пирожки с повидлом / и хлопала себя по голове / ладонью синей, и вертела задом / под стон и хохот греческой шарманки*» (шарманка – и в бунинском тексте; в стихотворении Ходасевича – бубен). Это обычное поведение уличной циркачки уравнивает или перевешивает ее «безумие» и возможные военно-политические аллюзии заключительного стиха. Переакцентировка образа обезьянки, сближающая его с бунинским «зверком», усилена стихотворением Мориц «Обезьяна» (1984), где полёт животного дважды определён как «*мера мира*»: «*Когда бы к цифре на бумаге / она свела свою кривую (полёта. – О.В.), / душа бы в ней похолодела – / и мерой мира стал бы знак!*» (с. 21).

Противоречивая символика обезьяны, олицетворяющей «как положительные, так и отрицательные стороны человеческого поведения» [14, с. 243], соотносима здесь и с шедшей «*вверх ногами*» «*бронзовой тушей акробата*», с его онтологически амбивалентной улыбкой, вмещающей не только «*все стихи*», но и «*губы*» хтонических «*диких волн, и грешных человеков*», и неоднозначные «*все соблазны*»; в следующую же минуту улыбка, вместе со вставшим на ноги гимнастом, способна перетечь вместе со всем своим богатством в раковину – природу, мир, жизнь.

Вызывая «негативную» ассоциацию с последним стихом «Обезьяны» Ходасевича, строка «*Была последняя суббота октября*» тут же ее разрушает – утверждением обычных мирных ценностей.

Комментарий к стихотворению лучше завершить не банальным заключением о том, что жизнь настолько же радостна и гармонична, насколько катастрофичны и судьбоносны ее мгновения, а такими, например, строками поэта: «...*был он* (мир. – *О.В.*), *есть и будет чёрно-белым, / Переливаясь в каждой глубине*» (с. 316).

Разграничивая понятия «анализ» и «интерпретация» поэтического текста, М.Л. Гаспаров отмечает, что «интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение – «трудное», «темное», общее понимание текста «на уровне здравого смысла» (т. е. на уровне анализа. – *О.В.*) не получается <...>. При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации – от частей к целому» [15, с. 25–26]. Стихотворение Ю. Мориц «Базар в Афинах» не поддаётся прочтению путем «анализа». Интерпретация же этого «трудного» произведения потребовала медленного чтения, а значит, и неизбежной актуализации значительного ряда текстов и понятий.

Предложенный монографический разбор лирического произведения может быть уместен при изучении многих тем в школьной и вузовской филологической практике. Это стихотворение показательно для художественного мира Ю. Мориц и того течения в поэзии второй половины XX века, в котором культура представлена как сфера существования человека (А. Тарковский, Д. Самойлов, Ю. Левитанский, А. Кушнер и др.). Интерпретация «Базара в Афинах» оказалась возможной благодаря выведению имманентного прочтения в контекст поэзии Ю. Мориц и выявлению интертекстуальных связей стихотворения. Внимание старшеклассников, студентов и преподавателей могут привлечь и такие аспекты исследования, как соотношение в стихотворении его названия и «основного» текста, прозы и стиха, содержательность художественной формы (здесь это в первую очередь – семантический ореол размера), мотивная организация произведения.

Литература

1. Таким образом. Юнна Мориц до и после триумфа. Беседа с поэтом // Литературная газета. 2001. № 6. С. 11.
2. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 1. М., 1990.
3. Мориц Ю.П. Лицо. Стихотворения. Поэма. М., 2000. Далее стихи Ю. Мориц цитируются, кроме специально оговоренных случаев, по этому изданию с указанием страниц в тексте.
4. Пулатов Т. «В пустынях я расставлю веки жизни». Беседа с писателем Тимуром Пулатовым. Записала В. Чайковская // Литературное обозрение. 1988. № 1.
5. Мориц Ю.П. Таким образом. Стихотворения. СПб., 2001.
6. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
7. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л., 1989.
8. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1965. Первым, по нашим наблюдениям, на сходство этих стихотворений указал Е.М. Бень в кн.: Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 623. Об устойчивом интересе Ходасевича-критика к творчеству Бунина свидетельствует ряд его статей о старшем писателе. Открыто «присутствует» Бунин в «шуточном» стихотворении Ходасевича «На даче» (<1913>): в его эпиграфе и финальной строке. Подчёркиваем это в связи с замечанием А.К. Жолковского о том, что «по словам Берберовой (через Ронена), бунинского стихотворения Ходасевич не знал» [9, с. 204].
9. Жолковский А.К. «Две обезьяны, бочки злата...» // Звезда. 2001. № 10. С. 202–214.
10. Белый А. Между двух революций. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 3. М., 1990.
11. Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917. Антология. М., 1993.
12. Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1991. О влиянии Тарковского на Мориц см.: Кривоусова З.Г. О движении поэтического метода Ю. Мориц // Гуманитарное образование на пороге XXI века. Новокузнецк, 2001. С. 38.
13. Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. «Пушкин-обезьяна» // Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М., 2000. Сбор и обработку «богатого обезьяньего материала» продолжил А.К. Жолковский в указанном эссе.
14. Трессидер Д. Словарь символов. М., 1999.
15. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001.

Книга Юнны Мориц «Таким образом»
как художественное единство

Книга «Таким образом» (2000), как отмечается в аннотации, повторенной на задней стороне обложки, впервые представляет Ю. Мориц «как великолепного художника. Пронзительная, редкая по откровенности лирика иллюстрирована репродукциями графических произведений Поэта, многие из репродукций сделаны в цвете». В обращении к читателю книги «По закону – привет почтальону» (2005) автор корректирует отношение к визуальной части как иллюстративной: «В книге <...> более двухсот графических и живописных страниц, ни одна из которых не является иллюстрацией. Это – такие стихи, написанные на таком языке» [1]. Графические работы – «такие стихи» – не только предваряют циклы в «Таким образом», как в тогда же вышедшем «Лице», но и перемежаются со стихотворениями; некоторые из них цветные; три оформлены корешок, передняя и задняя обложки; одна помещена на фронтисписе; рисунок на передней обложке является логотипом, сопровождающим заглавия циклов на шмуцтитулах. Так – «таким образом» – отмечен не только особый статус графики, но и её связь со словом – один их важнейших принципов художественной целостности книг Мориц 2000-х годов.

Стилизованные (авто) портреты на обложке – с шутовскими колпаками, с пёстрыми нарядами, с дудочкой-птицей – напоминают о героине Мориц, подобно шуту, находящейся вне социальной иерархии, о карнавальности её образного мышления, выражающегося в игре со словом, с разными его значениями, в часто хлестких поэтических формулах-афоризмах, об осознанном ею праве говорить правду и срывать маски.

Не случайно появление книги Рабле (*«Копаясь, как в добре, / в помойном баке с пищей, / лохматый том Рабле / выуживает нищий...»*) в стихотворении, где героиня даёт знать о себе как о бродячей музыкантше (*«На улице – мороз / и мой сурок со мною»*) [2, с. 199]. Переживаемый здесь и сейчас карнавал – не сезонный народный праздник, а метафора завершающих уходящую эпоху перемен: *«Вялотекущая сказка <...> дышит в лицо развязка / века и (с. 23), «...вокруг <...> такие переломы, сдвиги, / расцвет религий и презренья к нищим, / и плюс к тому вакансия шута – / она опасна, если не пуста»* (с. 70). Шут на карнавале, проецирующий последнее десятилетие уходящего века на средневековье, опасен своим даром ясновидения и ведовства: *«Всё чаще, к сожаленью, / грядущему явленью / могу я предсказать / не только время года, / но день и час прихода...»* (с. 164). Реминисценция из стихотворения Б. Пастернака «Борису Пильняку» (*«Иль я не знаю, что, в потёмки тычась...»*) с оксюморонам *«не пустая (занятая) вакансия»* свидетельствует о понимании героиней другой опасности – для

самого шута (поэта, искусства), продающегося власти: «Искусство шутом в раскоряку жрёт / на карнавале банд...» (с. 135). «Жизнь драгоценная моя, – утверждает героиня Мориц, – дороже всех наград, / включая должность соловья / на фабрике рулад» (с. 52). Двойственно и отношение к фамилярно-площадному, непристойному языку шута на карнавале. С одной стороны, на нём говорят «сливки общества», он понятен «скотскому хутору»: «...я кладу на них с прибором...» (с. 30), «...теперь такие фраера / её (публику. – О.В.) кидают без напряжения...» (с. 33), «Облом с отпадом, / отпад с улётот, полный кайф!» (с. 35), «...за то, что не тому дала («поэзия большого стиля». – О.В.), / когда давалою была» (с. 48), «Кто теперь сочиняет стихи, твою мать?..» (с. 135), «...мы так ещё на комплексах заклиним, / что истреблять их будет волчья злость» (с. 137). С другой же, подчёркивается спасительность мата: «...ужас отдельных моментов / Осилит лишь этот язык» (с. 81).

Неснимаемые маски на этом карнавале приросли к лицам и заменили их («Лицу эпохи нужна подтяжка / и пересадка глаз <...> Потом придет мордодел с палитрой, / для маски расплавит воск» (с. 60), «...набок съезжает маска, / улыбки кривой обноски...» (с. 23), «...и от клея не балдею, / на котором свора с вором, / липких масок ерунда...» (с. 30), «...я не в маске, как другие...» (с. 78), «...по реке плывут парики, / перманент плывет, перманент, / чёлки, чубчики, волны лент...» (с. 79), «Передо мною эти лица / висят на галстуках цветных, / сидят, как овощи на грядке, / как огурцы в воротничках» (с. 132); «Слава – не лишняя вещь, но по сути – помада и пудра / масок общественных, мнение причёсок, готовых к отклейке / на сквозняках новизны» (с. 138). К лермонтовским «приличьем стянутым маскам» и стиху, который «как божий дух, носился над толпой / И, отзыв мыслей благородных, / Звучал, как колокол на башне вечевой», отсылают строки «Не знает Лермонтов, что так теперь не пижут / в приличном обществе... С европейским вкусом люди / не содрогаются и воздух не колышут, / в какой-то мысли превратясь орудье» (с. 22).

«Приличное общество» – оно же «сливки общества», «культурные сливки», «сливки, взбитые сливками культуры / для сливок общества» (с. 29), в этом ряду – «скотские пьянки элит» (с. 83), «корыто, где жарачка элит» (с. 124), «политические пиры, / где только выгода и страх / толкают судеб вагонетки» (с. 226). Здесь и в книге в целом заметны сатирически сниженные карнавальные «пиршественные образы еды и всевозможные “съедобные” метафоры и сравнения» [3, с. 330]. «Сплочённые марионетки» (с. 227) «пируют не от лица народа, а за счет народа и в ущерб ему» [3, с. 321], это «не “пир на весь мир”, где все участвуют, а домашняя пирушка с голодными нищими у порога...» [3, с. 333]. О такой пирушке избранных и об обобранных ими, голодных нищих у порога как о характерной

примете нового государственного строя («колорите, отличающем местность») – стихотворения «Дворец буфетов» (с. 87), «Улыбка»: «...Старики подбирают объедки, / улыбаясь, как малые детки, / как наивно-дурацкие предки / мудрецов, раскрутивших рулетки. // Нажрались их трудами от пуза / те, кому они нынче обуза, – / этой мысли, свободной как птица, / стариков улыбаются лица...» (с. 235).

Но сытость одних и голод других – не только примета конкретного времени, а вечное условие земного существования, у «этой жуткой правды без прикрас» – «мифический окрас / в своем неукротимом постоянстве» (с. 21). Один режим сменяет другой без принципиальных изменений: «Тот скотский хутор, вряд ли был он хуже, / чем этот... Взяли первые места / мы всё на той же выставке скота / и оказались в той же свиной луже» (с. 17), в том же «родимом Бермудье» (с. 22), «...здесь одно и то же творится без конца» (с. 164), ребёнок «прибыл» в тот же «хищный мир» (с. 221) «людоедских процветаний» (с. 226). Не случаен в стихотворениях на эту тему образ овна: «...смирен и незлобив – / ягненок чует братьев на кострах / и дремлет, запах дыма возлюбив» (с. 21), «К зелёной пище белый овен / склоняется сто тысяч раз, / и в ритме жертвы безусловен / его печалью пьяный глаз» (с. 201), «Ты прибыл в хищный мир, скуластый мой кочевник, / и святость хищных книг завьёт тебя в обман, / как завивает в сон ягнёнка у харчевни / струистый жар, и дым, и вид на океан» (с. 221). С последним стихотворением соотносится не только смежный рисунок (с. 220), но и изображение овцы на с. 200, вынесенное на корешок. Графический образ овцы двойствен. Её женское лицо; вырастающее из тела и длинной шеи, обращено к небу и вечности. С овцой соединён ягнёнок: общее тело и ноги, стоящие в одном ряду, наклон головы ягнёнка означают земную природу устремленной вверх героини. Амбивалентен и образ овна в стихах: уподобленный «я» – «дивному зверю» – и «камне прекрасной», он – источник «золотого руна» (с. 191, 197).

Поэзия, «золотое руно», «лицо» противостоят маскам, парикам, моде: «...поэзия – не тряпка, / чтоб модной быть...» (с. 22), вариант – «А поэзия в общем – не тряпка, / чтобы ей модною быть» (с. 138), «Вездеищность – не моя среда, / простите, обитанья: / там трутся маски о крыльцо / и ловят воздух ртом. / А у меня – везде лицо, / и голое при том» (с. 63). А марионеткам и тем, у кого «текут крокодилы слёзки» (с. 23), противопоставлены все те, кто, подобно героине, не идёт в ногу со временем и не способен отрастить такую ногу («Про ногу, которая ходит в ногу со временем» (с. 76): «несколько несносных идиотов» (с. 22), маленький вор – «вористый ангелок» (с. 33), «дебилка», «распутная девка / с птичкой на макушке, / с бабочкой на затылке» (с. 47), «малюсенькая воздушная акробатка» (с. 53), «сапожник 1949 года» (рисунок на вклейке между с. 80 и 81), старушки

«плохие и плохие старички, / не сумели хряпнуть кассу их отсталые ряды, / они обществу мешают делать новые скачки / в Гря и Бу...» (с. 87). Все изгои, отбросы, «нигдешные созданыя» (с. 63) – «узники, соузники и музы» – в «узилище взаимного узнанья» образуют «Союз ВЧЕМУЗ – ВЧЕРА МЕНЯ УЗНАЛИ» в «Комедии взаимного узнанья» (с. 25).

С карнавалом, отмечающим временной переход – от зимы к весне, от старого года к новому, соотнесён поэтический календарь – преимущественно зимний. Холод, мороз, стужа, снег, лёд, гололедица в книге – климатические, метеорологические приметы не столько конкретного времени года, сколько переживаемого страной и миром внесезонного состояния («Зимний пейзаж» (с. 37), «старинный снег, старинный лёд» (с. 52): «Стужа теперь такая...» (с. 72), «холодный снегопадный день» (с. 209), «...морозец ногу бьёт о ногу...» (с. 13), «А я письмо – в морозный ящик, / железный жжётся козырёк, / на пальце – самый настоящий / обмороженья пузырь» (с. 45), «Озябише ноги / звенят на морозе» (с. 147), «Снегом воздух вышит...» (с. 22), «Небо стальное / в городе зимнем / пахнет снегами» (с. 181), «...в России – снег и мгла...» (с. 199), «...под снегом лёд, круглей опавших яблок» (с. 70), «...нес и калека, / два Алеко в стране гололедицы» (с. 88). Зима – не только время действия в книге, но и его место: «Зима – это место ссылки Овидия, / где жалобы в ящик летят ледяной...» (с. 61). Зима сменяется весной, продолжающей зиму («Шестое апреля, восемь утра, снегопад...» (с. 214), «Верба милая, серебряный пушок, / прутья розовые, снежная весна» (с. 215). Зиме соответствует ненастная ночь: «Ночь на исходе лета...», «Ночь ветра», «Скользкая ночь».

В этом же ряду образы дождливой, холодной, слякотной осени, вызывающие ассоциации с ветхозаветным потопом: «рассвета серое, мокрое полотно, / круглые сутки дождь...» (с. 19), «Ночь на исходе лета, / щели забиты мраком, / дождь как разболтанная карета, / с грохотом катится по оврагам» (с. 27), «В небо гляжу по утрам – / серая мгла моросит, / туча, как тряпка висит, / галка орёт...» (с. 57), «Вечер осенний, о Господи, сколько тоски натекло, / за калитку не выйти, / земля налилась и хлопает...» (с. 173). Книга выдержана в чёрно-белой палитре (героиня рисует окурком), изредка расцвеченной другими красками. Эти два непризматических цвета, вероятно, отражают стремление к графической чёткости в социально-политическом «пейзаже», сопряжённым с пейзажем как таковым.

В целом книга отражает пред- или апокалипсическую картину мира («Какой там у Кафки – кафказ?.. / Кафказ – это наши кафказмы, / кафказменной жизни оргазмы, / кафказней кафказменных спазмы, / где кафкает казней показ» – «Кафказ» (с. 66), «Ночь ветра» (с. 67), «...пороховая бочка – / этим запахом движется весь пароход, / в смысле пороха – весь он и есть пароход, / славная будет ночка // пароходство до лучших в маразме дней, /

до такой жизнерадостной пороходимости, / что потоп становится всё сильнее / вещью первой необходимости» (с. 69), «Нагие ветви за окном туманным, / сугробы отливают синевой, / столетие кончается романом / Берлина сытого с голодную Москвой...» (с. 149), «...вскоре / мы встретим ночь с блаженством и тоской / любовников на тонущем линкоре», с. 154). Не ангел, смертельно уставший от видений жизни, «упасает» героиню «от скорби», а она его утешает молитвой («ему навевает») («Ангел с белым крылом и с крылом помраченным», с. 174–175). От «конца времён» героиню, дошедшую «до точки, / где в холоде чёрных дыр / звёздные гаснут строчки / и тьма затопляет мир», отделяет «стакан с дождём и цветами», в котором сосредоточен весь мир: «Ещё не конец времён / стакана с дождём и цветами» (с. 229), – и «рассветная прохлада» («Люблю рассветную прохладу...», с. 242, последнее стихотворение в книге).

Пространственно-временная горизонталь социальных процессов и житейских ситуаций усиливает экзистенциальные переживания героини. В пешеходном переходе она зарабатывает на жизнь: «Вчера я пела в переходе...» (с. 6), «В этом проёме / я выступаю / с аккордеоном» (с. 181); «...подхватила я свой аккордеончик. / в переходе за денежку запела, / в переходе, в подворотне, на крыше, / ветром, ливнем, а также метелью, / заработала на скальпель с наркозом» (с. 228). Вместе с тем этот переход, как и проём, квартира, – пространство её сознания, напряжённой рефлексии: «Почтальон звонит за дверью, / телефоняет из Твери, / между дверью я и Тверью / пролетаю метра три, / журавля задев рукою / и сквозь утренний туман / отражённые рекою / жизни правду и обман» (с. 36). (См. также рисунок на фронтиспесе.) Героиня, подобно «старьевщику новизны» (с. 41), находится не только здесь и сейчас, но и в метафизическом времени и пространстве, обладает внешним и внутренним зрением. Её индивидуальное переживание – одновременно общечеловеческое, универсальное. То, что происходит сегодня, в этой стране, происходило и переживалось всегда и повсеместно, это подтверждается культурными параллелями, многочисленными реминисценциями, мотивами античности, «древнегреческими», «древнеегипетскими», «китайскими» аллюзиями. Способность к раздвижению времени и пространства («ласточкину перелёту», с. 88) и прямого общения с Клио (с. 146) объясняет необязательность возможного отъезда, побега из «сырого нашего сарая» (с. 57), от «чумовой шекспирни, кафказни» (с. 83), кроме понимания того, что «Всё там, брат, чужое <...> Но всего чужее – / страх чужой при мысли, / что у них на шее / мы с тобой повиснем» (с. 161).

Вместе с тем для героини Мориз «Все времена чисты – / как времена», «Кто-то завёл часы, / по которым цветёт лимон. / Все времена чисты – / после времён» (с. 14), «...и где ещё гармонию отыщем, / как не вокруг, не

здесь, не в эти миги...» (с. 70). Поэтому спасителен не только переход из отвергаемого настоящего туда, «где нет времён» (с. 64). Но и здесь и сейчас существуют средства спасения, выживания, противодействия неприемлемым социальным реалиям, они просты и доступны: «...от тошноты прекрасней всех мелисса» (с. 29), «...сладостно лишь тем обладать, что выпадает, как сон» (с. 126), «...грошовой звон / стакана с дождём и цветами» (с. 229). Спасительно понимание ценностей мнимых и истинных («— Опоздали! Отстали!», (с. 118), того, что «Дурно история пахнет, / а личная жизнь ароматна» (с. 145).

Соприсутствие в двух пространственно-временных планах объясняет парадоксальное отношение к сиюминутному переживанию: «Четыре дня и миллионы лет / мы будем вместе, трепетный отброс!..» (с. 219), – и к возрасту: «А в десять лет была я старше – и намного» (с. 10), «здесь чудесам конца и края нет: / чем старше твой Гомер, тем ты – моложе» (с. 240); «...его (человека. – О.В.) не старость гробит, а черта, / которую легко пересекает / лишь гений, презирующий места / скопленья мнений...» (с. 39), «О старости, возлюбленной – о да! – / о ней, красавице, я говорю, играя / с её подругами – со стайкою камен, / и в нежный возраст их впадаю без подмен, / как та река, что в край течёт из края...» (с. 192).

Дар двойного зрения позволяет, с одной стороны, прозорливо-трезво относиться к посмертной поэтической судьбе: «Тебя за ручку тащат школяры, / футбольки, на тебе съезжают с горки... / Прощай! Забвеньё лучшие и задворки, / и уличная песня для дыры» (с. 196), «Ей (камене. – О.В.) ведома страшная тайна предела, / где высший порядок – музейная пыль» (с. 197). С другой же, подлинным «пределом» и «высшим порядком» творчества является его существование в мире и природе как неотъемлемой и органичной, а поэтому и бессмертной, их части: «Дивный какой я зверь – / весь в золотом руне. / Шкура моя в цене – / завтра, вчера, теперь!.. // Мимо идут потомки / в шапках, сделанных из меня. / Их красотки стройны и тонки / в шубах, сделанных из меня. //...Снег на исходе дня / делается небесней. / Кто-то промчался с песней, / сделанной из меня» (с. 191). В этих строках продолжена выраженная в стихотворении 1978 года мысль о могуществе поэтического слова: «Я цветок назвала – и цветок заалел, / Венчик вспыхнул и брызжет пыльца. / Птицу я назвала – голос птицы запел, / Птенчик выпорхнул в свет из яйца» [4, с. 239] (См. об этом стихотворении: [5, с. 19]). Программность стихотворения «Дивный какой я зверь...» подчёркнута его факсимиле и рисунком на смежной, 190-й странице. В свою очередь, к графическому портрету из листьев-раковин отсылают стихи «...у них (камен. – О.В.) извечно в носке / одни и те же платья и причёски, / божественно простые, как листва, / не знающая моды и фасона, / как свет, в листве скользящей невесомо...» (с. 189), «Стройна и легка (камена. – О.В.), словно

гибкая ветка, / листьясь над пирушкой во время чумы...». На обложке рукава переходят в раковины или листья, в свою очередь образующие птицу-дудочку; на другом рисунке (с. 212) раковина-лист смежна с рукой, в изгибе которой укладывается расписная птица у губ героини; похожи на эти – портреты на с. 166, на вклейке между с. 96 и 97 и др. Стиховой параллелью к этим портретам являются строки «Там (на холсте. – О.В.) свиваются розы, улитки, / волноликие трубки осок» (с. 213).

Кроме вербального и визуального языков, временного и вечного, своего и чужого, текста и контекста, к семантически неделимым парным комплексам у Мориц относится реальность и вымысел. Утверждение «Я десять лет не издавала книг...» (с. 240) относится не только к лирической героине, но и к поэту. В стихотворении «Шестое апреля, восемь утра, снегопад...» у «я» – то же имя, что и у автора (приём сфрагиды): «– Юнна!.. Здесь так прекрасно! Зачем тебе тот Прокруст?! / И я ему отвечаю, что всё это – хруст на линии...» (214). В этом же ряду посвящённые современникам стихи «Довлатов в Нью-Йорке», «Улыбка Визбора».

Восходящие к архетипическим, мифопоэтическим бинарным противопоставлениям как результатам познания действительности и способам ориентации в ней и её гармонизации, парные сочетания у Мориц характеризуют индивидуальное поэтическое видение мира. С парностью связаны и сквозные в творчестве художника мотивы двойничества и «близичности» (у шута на обложке два обличья). Соотношение же компонентов того или иного художественного «бинома» подчинено едва ли не универсальному у Мориц принципу анаморфозы – перетекания, отражения, слоения, воплощающегося на разных уровнях отдельного произведения и творчества в целом. Этот принцип в «Таким образом» замечен в мотивах «струения», «превращения», почты, улыбки: «Но всё проложено улыбок лепестками, / Улыбок лентами, улыбок облаками, / Улыбок, время мерящих песком, / Струющихся улыбок и текучих...» (с. 237).

Смысловая ёмкость книги выражена в её многозначном заглавии. Одно из словарных значений выражения «таким образом» – подведение итогов, обозначение очередного этапа творческой эволюции Мориц. Героиня остаётся собой, не «идёт в ногу со временем», пребывает в своём времени, но отношение к сменившимся вокруг декорациям требует нового выражения. Книга «Таким образом» может быть рассмотрена и в перспективе развития заявленных здесь принципов художественной целостности, обогащаемых в книгах «По закону – привет почтальону» (2005) и «Рассказы о чудесном» (2008).

Другое значение – тоже словарное: «таким образом» – синоним местоименного наречия «так» – именно таким способом, не как-нибудь иначе («...– Гомер, ты – как? / – Всё так же. / – Всё же – так!») – Гомер равен

себе во все века, поэтому он узнаваем, его «лицо, конечно, всем знакомо» (с. 25). Ср.: «Пишите для себя – как пишут дети, / Как пишут эти почтальоны Бога» [6, с. 24], как пишет Пушкин в стихотворении «Таким образом» [6, с. 111], то есть просто, не мудрствуя лукаво), «Так думаю и так я говорю...» – стихотворение 1979 года [7, с. 447].

Одно из несловарных значений этого оборота связано с акцентированием в этом словосочетании творительного падежа (творительного производителя действия, творительного инструментального), подтверждающего значимость творчества – «Вопрос – кем, чем?.. Люблю творительный падеж. / “Суровой нитью”, например. Творящий – свеж. / Его творительность не помпа накачала, // Он никогда своё творянство не терял...» [6, с. 44]; «Не кем-то, а страждущим / Творческим Богом / Приказано быть мне / Свирелью и рогом, / Ликующим светом, / Волхвующим слогом / В устах пастуха, / Рыбака, дровосека...» [4, с. 209]. Героиня говорит о себе как «рисовальщице с окурком» (с. 45), «...рисую окурком / жизни причину...» (с. 107), «Голод меня научил живопись делать окурком...» (с. 126), «На мокрой бумаге / я тушью китайской / рисую слова...» (с. 147), «...Не высыпай из пепельниц окурки, / я научилась ими рисовать / наш дым отечества и разные фигурки, / в нём тающие, чтоб существовать» (с. 149), «Я нарисую тебе на память картину – / окурком, свекольным соком, кофейной гуцей» (с. 187), «И хлад вселенский держит чью-то душу, / которая ладонью держит лоб, / рисуя песню кисточкой и тушью» (с. 207), «...люблю я сидеть дома / с кистью, пером и книгой в искрах моих пометок» (с. 227), «...ветром, ливнем, а также метелью, / заработала на скальпель с наркозом» (с. 228), «С камнями играя» (название цикла в книге); «Суровой нитью» – стихотворение 1973 года и заглавие книги 1974 года, «Осколком звезды» – цикл в «Лице», «Вопрос – кем, чем?..», см. также стихотворение «О ремесле» 1979 года. Рисование окурком и другими подручными материалами («...в этой картине, написанной чем попало», с. 187) означает творческую непритязательность, обхождение малым, но и – бескорытность, самодостаточность, естественность творчества («...шелкопряд не знает слова “иёлк”...» (с. 90), «...сладостно тем обладать, что выпадает, как сон» (с. 126). «Таким образом» – это и как (или чем, то есть способ творчества, атрибуты искусства), и что (философия творчества, его содержание); одно предполагает другое.

Ещё одно значение привнесено в заглавное словосочетание местоимением «такой» – не столько указательным и неопределённым, сколько определительным, усиливающим степень качества, но не определяющим при этом само качество: ср.: «такие стихи на таком языке», «рукопись такая». В этом значении «такой» становится эпитетом, одним из ключевых у поэта

(«голый», «античный», «зимний» и др. в книге). Мориц подчёркивает ограниченность атрибутивных связей; у неё вызывают недоверие прилагательные, сужающие значение определяемого понятия или искажающие его («термины с подвохом»). Ср.: «...я отказываюсь печататься в антологиях “женской поэзии” (например, недавно в Англии и в Америке), поскольку ни один кретин ещё не додумался до антологии “мужской поэзии”»; «В термине “другая литература” – такой же подвох, как в “поколении сорокалетних”, к которому причислялись многие в возрасте шестидесятников <...> Мне никак нельзя навязать термин с подвохом, я же всё-таки знаю приёмы и технологии. Есть современная русская литература и никакой “другой” нет – ни более другой, ни менее другой» [8]; см. также: [9].

С этими значениями соотносится и следующее, контекстуальное: «таким образом» – образ жизни, способ существования, «modus vivendi» героини Мориц. В стихотворении, озаглавленном этим латинским оборотом, «modus vivendi» имеет не только прямой политический смысл (временное соглашение по какому-либо вопросу или фактическое состояние отношений), но и означает разделяемую героиней позицию тех, кто протестует, «сидя на рельсах задницей» и «прогрессу мешает». «Modus vivendi» отнесено и к тем, кто взывает к «умственной отсталости» протестующих, не дающих «пройти вагонам» (с. 231). И в целом отмеченные значения «такого» имеют прямое отношение к «образу» – лицу героини, к её образу мыслей, действий, жизни, к образу эпохи.

Литература

1. Мориц Ю.П. [Драгоценный читатель!] // Режим доступа: [http://owl.ru / morits](http://owl.ru/morits) (дата обращения: 27.05.2012).
2. Мориц Ю.П. Таким образом. Стихотворения. СПб., 2001. Далее стихи Ю. Мориц цитируются, кроме специально оговоренных случаев, по этому изданию с указанием страниц в тексте.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.
4. Мориц Ю.П. Не бывает напрасным прекрасное. М., 2006.
5. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
6. Мориц Ю.П. По закону – привет почтальону. М., 2005.
7. Мориц Ю.П. Лицо. Стихотворения. Поэма. М., 2000.
8. «Поэт вообще тунгусский метеорит и струнный инструмент». Юнна Мориц – Газете. 31. 05. 2004 // <http://www.owl.ru/morits/rec.htm> (дата обр.: 27.05.2012).
9. Юнна Мориц: «Я рано попала в плохую компанию» // <http://www.owl.ru/morits/inter/inter01.htm> (дата обр.: 27.05.2012).

Принципы художественного единства в книгах Ю. Мориц 2000-х годов

Взаимодействие словесного и изобразительного искусств, заметное в поэтических опытах XX в. (особенно у авангардистов – Е. Гуро, В. Каменского, И. Терентьева, А. Кручёных и др.), обращает на себя внимание и в литературе начала XXI в. Появление, в частности, сборников «Влечёт меня старинный слог» (2000) Б. Ахмадулиной, «Тьмасть» (2008) А. Вознесенского, «Лицо» (2000), «Таким образом» (2000), «Ванечка» (2002), «По закону – привет почтальону» (2005), «Не бывает напрасным прекрасное» (2006), «Сквозеро» (2014) Ю. Мориц, актуализирует интерес отечественного литературоведения к художественному единству, к содержательности художественных форм, целостно-системному анализу, циклизации и др. (см., например, [1–3]). Немаловажной в этой связи представляется и проблема лирической книги.

Соотношение вербального и визуального языков в каждом из названных изданий представляет собой художественное единство более высокого порядка, чем обычная лирическая книга, или, как в случае с «Рассказами о чудесном» (2008) Ю. Мориц, сборник прозаических текстов.

Связь стихов и прозы с репродукциями графических и живописных работ Юанны Мориц – очевидный принцип художественного единства её книг 2000-х годов, подтверждённый рядом поэтических подборок в «Литературной газете»: «В пламени ветвей» (2001. № 50), «Поэтка» (2004. № 50), «И в чёрных списках мне светло» (2006. № 15), «Героин перемен» (2007. № 22–23), «Мне, мерзавке, повезло» (2009. № 39–40), «И нету правды средней» (2014. № 19).

Начиная с «Лица», в каждой следующей книге отношения вербального и визуального языков, как и другие особенности художественной целостности, усложняются и обогащаются.

Изданные в 2000 г. книги стихов «Лицо» и «Таким образом» иллюстрированы авторскими рисунками. В «Таким образом» они не только предваряют циклы, как в «Лице», но и перемежаются со стихами; некоторые из них выполнены в цвете; тремя оформлены корешок, передняя и задняя обложки; один помещён на фронтисписе; рисунок на передней обложке является логотипом, сопровождающим заглавия циклов на шмуцтитулах.

В следующей книге – «По закону – привет почтальону» – графические и живописные работы чередуются со стихами в поэтических разделах и образуют четыре самостоятельных цикла, три из которых – цветные. Художественная информативность обложек, корешка, фронтисписа здесь дополнена форзацами. Особый статус рисунков в этом произведении подчеркнут автором: «В книге <...> более двухсот графических и живописных страниц,

ни одна из которых не является иллюстрацией. Это – такие стихи, написанные на таком языке» [4]. Связывает воедино стихотворные и графические циклы в этом издании сквозная нумерация. Похожее полиграфическое исполнение и композиционное решение – у «Сквозера», четыре поэтические книги в котором чередуются с тремя живописными разделами. Стихи в каждой из четырёх книг (так обозначены здесь части «Сквозера») – «Озеро, прозрачное насквозь», «Большое льдо», «Героин перемен», «Ужасные стихи» – и подборки «Из цикла “Найухоёмкие сигналы”» перемежаются графикой, часто сопровождаемой факсимильными строками автора. (Подробнее о «Сквозере» см.: [5].)

В «Рассказах о чудесном» единство графики не со стихами, как в других книгах Мориц, а с прозой определено как *«рисункописание»* [6, с. 4] (это же обозначение – в выражении *«Книготворение и Рисункописание»* [6, с. 17, с. 379]). Объединяет «такие стихи» и «рисункописание» понятие *«Рисункописьменность»* – в рассказе «Е» оно подчёркивает важнейшую у Мориц тему Сопротивления [6, с. 415].

Равноправие слова и графики и их взаимодействие, переплетение в органическую целостность здесь более высокого порядка, чем в предыдущих книгах. Единый текст «Рассказов о чудесном» вместе с прозаическими рассказами и постраничными рисунками составляют рассказы в рисунках, репродукции фото- и портретов автора в графическом рассказе «И оно помогает», факсимиле рукописных текстов – подписей (кратких сопроводительных комментариев) к *«рисункописанию»* (одна из них развёрнута фактически до самостоятельного произведения на странице 226, в рассказе «Вот моя Гдеревня»), рассказа «Вазохранилище».

Кроме вербального и визуального языков, к семантически неделимым парным комплексам у Мориц относятся детское и взрослое, временное и вечное, реальность и вымысел; женское и мужское, текст и контекст, устное и письменное слово. Восходящие к архетипическим, мифопоэтическим бинарным противопоставлениям как результатам познания действительности и способам ориентации в ней и её гармонизации, эти и другие парные сочетания у Мориц характеризуют индивидуальное поэтическое видение мира. С парностью связаны и сквозные в творчестве художника мотивы двойничества и близочности.

Соотношение же компонентов того или иного художественного бинама в названных произведениях, а также в книгах «Ванечка», «Не бывает напрасным прекрасное», «Сквозеро» подчинено едва ли не универсальному у Мориц принципу анаморфозы – перетекания, отражения, слоения. Этот принцип, обозначенный, в частности, словами Вергилия *«Amant alterna*

Сатѐнае. Камены любят чередование» (эпиграф к циклу «С каменами играя» в книге «Таким образом»), воплощается на разных уровнях отдельного произведения и творчества в целом.

Так, семантически насыщенное оформление книг оказывается своеобразным введением к ним и, наоборот, прочитывается благодаря собственно тексту. Стилизованные (авто) портреты – с шутовскими колпаками, с дудочкой-птицей – на обложке книги «Таким образом» соотносятся с язвительностью героини Мориц, подобно шуту, находящейся вне социальной иерархии, с карнавальностью её образного мышления, выражающегося в отточенных, часто едких поэтических формулах-афоризмах, с осознанным ею правом говорить правду и срывать маски:

<...> дышит в лицо развязка
века и карнавала...
(«Вялотекущая сказка...» [7, с. 23]);

Меня от сливок общества тошнит!..
В особенности – от культурных сливок,
от сливок, взбитых сливками культуры
для сливок общества.
(«Меня от сливок общества тошнит!..» [7, с. 29]);

Дурно история пахнет,
а личная жизнь ароматна.
(«Ты – моя девочка...» [7, с. 145]);

Какой там у Кафки – кафказ?..
Кафказ – это наши кафказы,
кафказной жизни оргазмы,
кафказней кафказненных спазмы,
где кафкает казней показ.
(«Кафказ» [7, с. 66]; ср. это стихотворение с ранним «На Мцхету падает звезда...» («Памяти Тициана Табидзе»), включённым в книгу «Не бывает напрасным прекрасное».)

Нельзя не согласиться с И.И. Плехановой, характеризующей современную лирику Мориц: «Поскольку задача гражданской поэзии – внушить уверенность в правоте и собственной силе в ситуации смертельной угрозы, средства избличения противника самые радикальные: площадной смех, ярый гнев, вопиющее нарушение всех эстетических норм, яркая игра созвучий, энергия хореического ритма – всё это очистительная, живая вода поэзии» [8, с. 145].

Важнейшие смысловые скрепы книги «По закону – привет почтальону» – темы «связи», «почты» и «чистой лирики сопротивления» – обозначены не только в авторском утверждении «Книга моя – не сборник, а

именно книга с единым “узлом связи”, где работает почтальон “чистой лирики сопротивления”» [4], но и на обложке, где заглавие соседствует с авторским рисунком – трио «La Résistance» (la résistance по-французски – сопротивление, противодействие). Замечание Д. Бака об А. Кушнере: «Все привычные грани кушнеровского магического кристалла остались в силе <...> они знаменуют не самоповтор, но смелый жест следования новейшим вызовам, стойкого сопротивления неслыханному прессу» [9], – может быть отнесено к лирике Ю. Мориц. Другое назначение обложки – отметить равноправие стиха и графики в книге и их переплетение в органическую целостность. «По закону – привет почтальону» – это и заглавие стихотворения в детской книге «Тумбер-Бумбер» (2007).

На форзацах книги отмечена близнецная природа героини – в обращённых друг к другу стилизованных лицевых профилях (см. также «такие стихи» на многих страницах). Её близнецами, двойниками в метафизическом измерении («Ты – детка Поэтка из глуби, где гулы и плеск» [10, с. 206]) являются цитируемые и упоминаемые в этой и других книгах поэты и мыслители. Помещённый на фронтисписе графический профильный портрет – обобщённый образ поэта (нос – его характерная черта) – не раз повторяется в книге. Стиховая параллель к этому рисунку – строки стихотворения «Мои прекрасные морщины...»: «...Мой нос, мой Сирано и Данте / В стране лица, в стране столетий...» [10, с. 338]. Эти строки и портрет отсылают к стихам «Как много руна золотого настригли / с охотницы этой (“камены прекрасной”. – О.В.) над Данте дремать!» («Камена прекрасная крутит романы...») [7, с. 197] и к портрету, сопровождаемому факсимильным стихотворением «Дивный какой я зверь!», в книге «Таким образом».

Принципу универсального двойничества подчинены и центральные в книге темы «сопротивления» и «чистой лирики». Противостояние содействует лиризации переживаний, «поэтству» как внутренней свободе и бескомпромиссному утверждению личностных ценностей («люблей»). И наоборот, интимность способствует сопротивляемости:

<...> лирика есть корень, извлечённый
Из ужасом очищенных мелодий.
(«Какая-то во всём ожесточённость» [10, с. 99]);

Вранья вам хочется, пьянящего, как ром?
Я – чистый лирик, у меня другая пьянка.
К интимной лирике относится разгром
Чужой страны, когда в своей не иностранка.
(«Слеза поэзии по Гоголю ползёт» [10, с. 518])

В «Рассказах о чудесном» принцип анаморфозы проявляется, в частности, в чередовании шрифтов названий (обычного печатного и курсива); в смене сиреневого и зелёного цветов на переплёте, форзацах, фотопортретах, в «Содержании»; в амбивалентности «лица» и «улицы». Само изучение внешнего вида «Рассказов о чудесном» похоже на отгадывание авторского замысла, на игру, важную в детских книгах Мориц, особенно в «Ванечке». На форзацах «Рассказов о чудесном» воспроизведён взгляд девочки, героини рассказа «Игра в ножичек», из окна во двор – в зелёно-сиреневых рисунках-отражениях и в выражениях-анаграммах «улица / у лица», «у лица / улица». Меняющийся порядок слов в каждом словосочетании обнаруживает скрытые в них те же слова и снимает противопоставление их по смыслу: «лицо» – своё, внутреннее, обращённое к «улице» – чужому, внешнему, осваивает и усваивает его; чужое оказывается своим, понятным (в «Игре в ножичек» героиня наблюдает за «зуркой», ставя себя на его место; герои «упорнографической истории» – Марс и Энгельс: художник, как и ребёнок, превращает абсурд улицы в «чудесное» с помощью искусства). «Лицо» и «улица», подобно зеленому и сиреневому, детству и зрелости, прошлому и настоящему, «нераздельны и неслиянны», как «непроглядность тайны и окончательная ясность».

Смыслоёмко жанровое обозначение «упорнографическая история», в аннотации распространяемое на все рассказы. Оно может читаться как «у(то есть «не») порнографическая», подобно «утопии» («месту, которого нет»), и в этом значении поддерживается рисунком и подписью к нему на одной из страниц: «...это – совсем не то, что ты думаешь, это – груша “дюшес” в таких детских объятиях, когда груша огромна своим ароматом...» [6, с. 214]. В другой акцентировке – «упорно-графическая» – подчёркивается постоянство и незаменимость в творчестве Мориц её «рисункописьменности». В этом сочетании равно значимы обе части: «упорный» – настойчивый, последовательный, предполагающий сопротивление; «графический» – относящийся не только к виду изобразительного искусства, но и к части учения о письме, исследующей соотношения между буквами и звуками, т. е. соотношения между знаком (вербальным и визуальным) и смыслом, между «окончательной ясностью» и «непроглядностью тайны». Поэтому третье и основное значение «упорнографической истории» – неотступное стремление автора словом и рисунком выразить невыразимое – «чудесное».

Принцип анаморфозы выдерживается не только на композиционном уровне. Во всём творчестве – как в стихах, так и в графике Ю. Мориц – заметны «обтекаемые», «перетекающие», «переливающиеся» образы листьев, ветвей, раковин, рыб, лодок, птиц, крыльев, перьев; стихий – волн, облаков, мглы, дыма, тумана; мотивы плавания, полёта. На фоническом,

ритмическом, лингвостилистическом уровнях это – различные аллитерации, анаграммы, анафоры, внутренние рифмы, метатезы, паронимазии, оксюмороны, игра слов:

<...> почта
Тебя почит, почти слезу в набор сдавая...
(«Закрой глаза и там гуди, работай...» [10, с. 164]);

Там – славы луга, там легенды слагаются, саги,
Там правды враньё грандиозные вещи творит <...>
Пока излагалась, твоя изоггалась эпоха...
(«Там – славы луга, там легенды слагаются, саги...» [10, с. 284]);

Пока светает и темнеет, пока темнеет и светает,
Пока святая тайна тает, не исчезая ни на миг,
И в небе облако летает, пока река его питает,
И это облако питает волну, где жабры и плавник...
(«Пока светает и темнеет, пока темнеет и светает...» [11, с. 351]).

Эти и другие стилевые особенности не отменяют неизменного у Мориц предпочтения «первичности жизни, первичности ощущений, первичности запаха и звука любым эффектным формальным приёмам» [12].

Среди отмеченных – и приём сфрагиды (упоминания автором своего имени). Сфрагида размывает границы между поэтом и его представителем, между реальностью и вымыслом; поэт оказывается одновременно внутри и вне творимого им мира:

Правят вечные здесь отморозки,
Разбивая страну, как стекло.
Но какой-нибудь Мориц в матроске
Здесь не врёт и не врёт – как назло...
(«Правят здесь аккуратные немцы...» [10, с. 231]);

Этот Мориц в этой Юнне
Распускает строк сирень.
(«Мой читатель драгоценный...» [13, с. 260]);

Юнна Мориц – это я, дзынь-ля-ля!
На пирушке воробья, дзынь-ля-ля!
На ветвях – мои прыжки, дзынь-ля-ля!
А чирикаю стишки, дзынь-ля-ля!
(«Это – Я!» [14, с. 80]);

И Россия была бы виновна
За моё на чужбине житьё,
Но прошляпила Юнна Петровна
Невозвратное счастье своё.
(«Если б я эти годы косые...» [11, с. 467]).

Ту же роль выполняют включённые в рассказ «И оно помогает» репродукции портретов и фотопортретов автора, лицевой обложки книги «Синий огонь» (1985). В «Ванечке» рисунки Галы Рудых сочетаются с фотографиями кактуса, ножниц; пуговицы с нитками, циферблата, куска мыла в пене, карандаша и других предметов. Правдоподобны и «Любовные письма» в «Ванечке»: их *«написала и нарисовала Юнна Мориц собственноручно»*, страницы в них не пронумерованы, письма сопровождаются фотографиями бутылок: морской почты – в начале и в конце, воздушной – в середине; почтовые бутылки закупорены, опечатаны сургучом, в них – свёрнутые листы с угадываемым почерком Мориц (подробнее о книге «Ванечка» см.: [15]). Заключительное в «Тумбере-Бумбере» стихотворение «Художник», героем которого является иллюстратор книги Евгений Антоненков, отсылает к передней обложке и обозначению на ней его имени.

Во всех книгах значимы мотив *«путешественности»*, открытость, диалогизм сознания героини Мориц, её аллюзивно-реминисцентная отзывчивость. Постоянны её *«почтальонство»*, общение с двойниками-собратьями по перу и обращения к *«драгоценному»*, *«люблёвому»* читателю, способствующие сопротивлению Поэтки. Знаком тесного контакта с *«моим читателем»* являются автореминисценции. Многие из них напоминают о детских стихах поэта, потому что читатель – взрослый ребёнок, помнящий *«фейскую речь»* детства, знающий о «Большом секрете для маленькой компании» (название детского и «взрослого») (2006) стихотворения, мультфильма (1979), книги (1987), особо часто цитируемое и обыгрываемое), понимающий то, что *«ёжик резиновый» «насвистывал дырочкой в правом боку»* (стихи «Ёжик резиновый» и песня С. Никитина на эти стихи). В Сквозере стихотворение «Еханая крышка» с вариативным рефреном *«Крыша ехала домой, – / Еханая крышка!»* (11, с. 321) отсылает к детским стихам «Крыша ехала домой» в книге «Букет котов» (1997) и заглавию книги «Крыша ехала домой» (2010).

Своего рода эксплицитными цитатами в творчестве Мориц являются три её известных стихотворения – «Кармен» (1975), «В юности, в пасти огня...» (1976), «Не бывает напрасным прекрасное» (1979). «Присутствие» этих стихов в цикле «Отсутствуя великолепно» (книга «По закону – привет почтальону»), возможно, объясняется высокой степенью их соответствия проблематике цикла, выраженной в его названии. О программности этих стихов свидетельствует и их включение в «Лицо», а второго и третьего – в книгу «Не бывает напрасным прекрасное». Другим примером включения ранее написанных произведений в новую книгу являются такие стихотворения в «Сквозере», как «Особенно зимним утром, собирая себя в букетики...», «И в чёрных списках было мне светло...», «У девочек оно устроено иначе...», «Девушка Крылов». Среди автореминисценций в «Рассказах

о чудесном» значимо выражение «*таким образом*». Это заглавие книги 2000 г. и стихотворения в книге «По закону – привет почтальону» не просто повторяется в названии первой главки и является рефреном в рассказе «Переезд за храницу», а становится «*чудесным образом*», «*каким-то чудесным образом*», «*самым чудесным образом*» и др. Соотносясь с названием, этот оборот служит одной из скреп «Рассказов о чудесном».

Вместе с другими повторами цитаты и реминисценции воплощают программную авторскую установку: «*Должна, должна, должна Поэтка повторяться, / Как ритмы космоса, где шарик наш повис*» [16, с. 8]. Повторяя и повторяясь, «*почтальонству<я> в каждой строке*», не обязательно в точности воспроизводя чужое или своё («*...Крыша ехала правее / И левой повтора*» [11, с. 321]), Мориц устанавливает вертикальные (с цитируемыми поэтами и собственными стихами) и горизонтальные (внутри- и межстиховые, межцикловые) связи, расширяющие семантическое пространство книг и являющиеся одной из их скреп. «Юнна Мориц – поэт, не бегущий от литературных традиций, но перерабатывающий их в своём рабочем тигеле настолько, что связи с её поэтическими собеседниками обнаруживаются далеко не сразу», – отмечает М. Кралин, рассуждая о «нетрадиционной традиционности» поэта [13]. Развитие принципов художественной целостности в творчестве Мориц начала XXI века предполагает углубление и расширение от книги к книге контекстуальных связей – с её собственным творчеством, с русской и мировой литературой и историей. (Подробнее о принципах художественной целостности в книгах Ю. Мориц 2000-х годов см.: [18–21].)

Литература

1. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002.
2. Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. Н. Новгород, 1997.
3. Лейдерман Н.Л. Функциональный аспект жанра // Теория жанра: исследования и разборы. Екатеринбург, 2010. С. 17–57.
4. Мориц Ю.П. Драгоценный читатель! Режим доступа: <http://www.owl.ru/morits/> (дата обращения: 01.09.2017).
5. Вирабов И. Сердечки бьются. Появление «Сквозера», новой книги стихов Юнны Мориц, – событие в поэзии не рядовое // Российская газета. 25.04.2014.
6. Мориц Ю.П. Рассказы о чудесном. М., 2008.
7. Мориц Ю.П. Таким образом: стихотворения. СПб., 2001.
8. Плеханова И.И. Русская поэзия рубежа XX–XXI веков. Иркутск, 2015.
9. Бак Д.П. Сто поэтов начала столетия: пособие по современной русской поэзии. М., 2015. Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1039685> (дата обращения: 16.09.2017).

10. Мориц Ю.П. По закону – привет почтальону. М., 2005.
11. Мориц Ю.П. Сквозеро. М., 2014.
12. Бондаренко В. Поэт большого стиля // Завтра: авторский блог. 00:00, 07.08.2014. Режим доступа: [http://zavtra.ru/blogs/poet-bolshogo-stilya_\(дата обращения: 16.09.2017\)](http://zavtra.ru/blogs/poet-bolshogo-stilya_(дата обращения: 16.09.2017)).
13. Мориц Ю.П. Не бывает напрасным прекрасное. М., 2006.
14. Мориц Ю.П. Ванечка. Челябинск, 2002.
15. Кривоусова З.Г. Книга Юнны Мориц «Ванечка» как художественное целое // Литературный текст XX века: проблемы поэтики: материалы IV Международной научно-практической конференции, посвященной памяти профессора Н.Л. Лейдермана. Челябинск, 2011. С. 177–182.
16. Мориц Ю.П. И в чёрных списках мне светло // Литературная газета. 12–18.04.2006. № 15.
17. Кралин М.М. С Юнной по жизни. Режим доступа: <https://my.mail.ru/community/kralinsreaders/07B910931978E07F.html> (дата обращения: 01.09.2017).
18. Владимиров О.Н. Книга Юнны Мориц «По закону – привет почтальону» как художественное единство (предварительные замечания) // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы IV международной научной конференции: В 3 т. Т. 2. Томск, 2007. С. 206–214.
19. Владимиров О.Н. Эксплицитные реминисценции в книге Юнны Мориц «По закону – привет почтальону» // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XIII Всероссийской научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 1. Бийск, 2008. С. 76–83.
20. Владимиров О.Н. Книга Ю. Мориц «Рассказы о чудесном» как художественное единство // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XV Международной научно-практической конференции. Бийск, 2010. С. 38–46.
21. Владимиров О.Н. Книга Юнны Мориц «Таким образом» как художественное единство // Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интертекст, гипотекст. Вып. 3. Кемерово, 2012. С. 103–110.

Литературные сюжеты в «Детской книге» Б. Акунина

«Детская книга» положила начало популярному литературному «проекту» Бориса Акунина «Жанры». В интервью газете «Известия» писатель отмечал, что в этой серии произведений «будут представлены «чистые» образцы разных жанров беллетристики, причём каждая из книг носит название соответствующего жанра. Первый этап – три книги. В дальнейших планах – «Семейная сага», «Производственный роман», «Страшная книжка», «Женский роман» и т. д.» [1]. На наш взгляд, «Детская книга» в череде уже увидевших свет («Шпионский роман», «Фантастика», «Квест») наиболее удачна, поскольку в ней объединены наиболее распространённые сюжеты отечественной и переводной детской литературы.

Прежде чем обратиться к рассмотрению сюжетов данного произведения, необходимо дать небольшую справку о специфике детской книги как таковой. Известно, что к детской литературе некоторые исследователи относят не только то, что адресовано детям, подросткам и юношеству, но и созданное ими самими. Кроме того, в круг детского чтения прочно вошёл и целый ряд произведений, изначально не адресованных этой возрастной категории. Главные герои детских книг, как правило, ровесники читателей, но настоящая детская книга чаще всего имеет двойной адрес, то есть интересна не только детям, но и взрослому. Наконец, книга для детей обязательно содержит иллюстрации.

Сознательно или неосознанно, Акунин создал именно *детскую книгу*: в его произведении соблюдены все приведённые выше характеристики. Интересно, что в жанровом подзаголовке оно обозначено как *роман* [2, с. 4], а на первой странице именуется *повестью*, которая, к тому же, не должна «восприниматься как сказка» [2, с. 6]. Воспринимать «Детскую книгу» как роман могут только дети из-за превышающего типичную повесть для детей объёма и большого числа персонажей. Для взрослого читателя это повесть: в центре внимания автора один главный герой, в линию приключений которого укладываются сюжетные ходы, – все события подаются через восприятие Ластика. Писатель вовлекает читателя в литературоведческую игру: определение *повесть* не только маркирует жанр, но и противопоставляет путешествия героя в прошлое и будущее *сказке*, предполагающей неправдоподобие, «а между тем все описываемые в ней события произошли на самом деле» [2, с. 6].

В литературе для детей, подростков и юношества выделяют целый ряд разновидностей повести: сказочную, психологическую («школьную»), приключенческую, историческую, фантастическую и пр.

Произведение Акунина начинается со сказочного зачина, но с оговорками, подчёркивающими *правдивость* изложенного: «Жил-был на свете, а

если точнее, в столице Российской Федерации городе Москве, один мальчик, а если точнее, ученик шестого класса по прозвищу Ластик. И вот однажды, а если точнее, 29 сентября 2006 года, этот мальчик угодил в историю» [2, с. 6].

Центральной сюжетной линией «Детской книги» является сказочная, предполагающая нарушение правдоподобия – путешествие ребёнка во времени и пространстве. Можно перечислить множество произведений с подобным сюжетом: от «Алисы в Стране Чудес» Керролла и «Хроник Нарнии» Льюиса до «Летающего мальчика» В. Каверина, сказок А. Шарова и цикла «В глубине Великого Кристалла» В. Крапивина.

Сказочность сюжета усиливается образом главного героя, «обыкновенного необыкновенного мальчика». И в фольклорных, и в литературных сказках центральный персонаж обычно не отличается красотой, силой или другими качествами, скорее, наоборот. Так и Ластик – не просто «обыкновенный мальчик», но и самый маленький в классе по росту, с металлическими брэкетами на зубах, да ещё и плохо успевающий по математике. Парадокс заключается в том, что именно в этой «обыкновенности» кроется «необыкновенность». Естественно, читатель ждёт невероятных приключений героя, преодоления с помощью волшебных предметов непреодолимых препятствий и в итоге – его победы над злыми силами.

Писатель не обманывает этих ожиданий, сюжет развивается по классическому образцу. Ластик с честью выдерживает три испытания, устроенные таинственным «очень дальним родственником» Ван Дорном и подтверждающие, что он смел, находчив, великодушен, удачлив: не боится спуститься в тёмный подвал, куда зовёт его загадочный голос, хитростью спасается от страшной собаки, соглашается помочь бомжу Михе, и, наконец, выигрывает супер-приз в уличной лотерее.

После этого мальчик слушает напоминающую *средневековый рыцарский роман* историю его далёкого предка Тео Крестоносца, участвовавшего в крестовом походе в Святую Землю и получившего в награду за ратные подвиги «участок земли с голым трёхглавым холмом, где он и откопал очень большой алмаз необычной, радужной окраски весом в 64 карата» [2, с. 52].

Далее вплетается сюжет, похожий на *философскую притчу*, – рассказ о Райском Яблоке, «том самом, о котором говорится в Библии». Ван Дорн объясняет Ластикку, что «Запретный Плод – это квинтэссенция Зла. Невероятно концентрированный заряд злой, разрушительной энергии. Пока он находился под надёжным присмотром, в Райском Саду, вселенная благоденствовала. Когда же Райское Яблоко вырвалось не свободу и покатилося по свету, началась История Человечества, которая по большей части со-

стоит из злодейств и преступлений. Два тысячелетия назад, ценой великой, невозвратной жертвы Запретный плод был укрощён и зарыт в земле – на некоем лысом холме города Иерусалима. Сверху разрушительное яблоко было запечатано обломками окровавленного креста» [2, с. 54]. В качестве доказательства подлинности рассказанного Ван Дорн перечисляет ужасные потрясения и несчастья, обусловленные манипуляциями людей с Яблоком. Маленький Дорн должен исправить поступок Тео: добыть зловещий алмаз, чтобы спасти человечество от надвигающейся катастрофы. В помощь герою вручается волшебный предмет – унибук.

Большинство литературных сказок XX века граничат с фантастикой. Акунин соблюдает и это правило, используя популярные в научной фантастике сюжеты и образы. Например, мгновенные перемещения в прошлое (части «Вчера» и «Позавчера») и будущее («Завтра»). Герой попадает туда через хронодыры – ходы, ведущие в другое время, которые «обычно расположены в исторических музеях, дворцах, подземельях, иногда в дупле очень старого дерева, а чаще всего на старинных кладбищах» [2, с. 64] (ср. с переходами, существующими на гранях миров, в цикле повестей В. Крапивина «В глубине Великого Кристалла»). Предмет, призванный помогать Ластикю, тоже фантастический – уникальная книга-компьютер, оснащённая показывающим хронодыры хроноскопом, способная дать ответ на любой вопрос, в которую к тому же «встроен синхронный перевод со всех языков и диалектов, как живых, так и мёртвых» [2, с. 94]. Знакома мальчика с предостоящей ему миссией, Ван Дорн неоднократно подчёркивает, что «не сказки рассказывает, а излагает научно подтверждённый, хоть и мало кому известный факт» [2, с. 64]. Кроме того, научно-фантастическая линия подкрепляется в книге аллюзией на роман Стругацких «Трудно быть богом». Так названа главка в части «Позавчера», в которой идёт речь о попытке Юрки и Ластика провести реформы на благо державы.

В фантастическую канву вплетаются сюжеты других литературных жанров, прежде всего, *психологической* и *исторической повестей*. Так, события, изложенные в части «Вчера», особенно участие героя в цирковых выступлениях и взаимоотношения с Дьяболо Дьяболини, отсылают читателя к популярному в конце XIX века сюжету *о цирке и маленьких циркачах* («Гуттаперчивый мальчик» Д. Григоровича, рассказы А. Куприна). А входящий в эту же часть вставной «Рассказ кавалериста» напоминают прозу *о военных походах и подвигах русского оружия*. Впрочем, эти аллюзии носят скорее пародийный характер, особенно это касается рассказа генерала Лавра Львовича, сопровождаемого язвительно-разоблачительными комментариями Дьяболо Дьяболини.

Герой Акунина оказывается не просто в прошлом, а попадает в конкретные эпохи. Преддверие Первой мировой войны (1914 год) и правление

Лжедмитрия изображены обобщённо, но с акцентированием художественных деталей: описания жилища, одежды, привычек людей прошлого, речевых характеристик.

Как и в традиционной детской исторической повести, вымысел соседствует в книге Акунина с подлинными историческими фактами: кроме сюжета о крестовых походах, можно назвать упоминание о пекинской экспедиции 1900 года, а также информацию о времени правления Бориса Годунова и царствовании Лжедмитрия.

Сочетание откровенной выдумки с имитирующими статьи *детской энциклопедии* справками унибука: пояснение незнакомых современному читателю слов (полумпериа́л, манда́рин, двугриве́нный и др.), а также краткая информация об исторических лицах (Углицкий Дмитрий (Димитрий); Годунов Борис Фёдорович; Лжедмитрий I; Шуйский, Василий Иванович; Мнишек, Марина или Марианна), – создаёт ощущение правдоподобия. Таким образом, историческая составляющая, как и полагается в книге, адресованной детям и подросткам, совмещает занимательный сюжет с познавательным материалом.

При этом создатель произведения откровенно играет с читателем, рассчитывая на его образованность. Примером может служить стилизованный под *житие* фрагмент, помещённый в начале главы с красноречивым названием «Из «Жития блаженномудрого чудотворца Ерастия Солянского».

Приведённый отрывок из якобы подлинной рукописи сопровождается подстрочным комментарием: «“Житие”, датированное 7114 (1606) годом, как почти все письменные свидетельства той смутной эпохи, впоследствии было уничтожено. Из рукописи, принадлежащей перу неизвестного автора, чудом уцелел всего один столбец (свиток), который мы и приводим здесь в переводе на современный русский язык. (Прим. ред.)» [2, с. 340]. Взятое в кавычки слово «*житие*» здесь не только представляет сокращённый вариант названия, но и указывает на условность принадлежности вставного фрагмента к упоминаемому жанру.

«Перевод на современный русский язык» пересыпан устаревшими (жупанчик польский со золотыми *разговорами*, *ошую*, *юрод*, *молонья*, *одесную*) и стилизованными под них (*ранжеря*, *конфекты*, *крусталь*), но понятными из контекста словами, которые должны создать ощущение древнего текста. Оборванный на полуслове рассказ о чудесах «*мудрого не по своим детским летам князя-ангела Ерастия Солянского*» продолжается примерно в том же стиле, но дан уже в восприятии Ластика. В продолжение главы, как и в «Житии», устаревшие слова выделяются курсивом и раскрывается их значение: «*Поправил пристяжное ожерелье – высокий, стоячий воротник, весь расшитый жемчугом*» [2, с. 346], «*тавлейное баловство (то есть обыкновенные шапки)*» [2, с. 355].

В историческую линию входит и характерный для *психологической* повести сюжет о первой любви, причём представлен он двумя парами. Попавший в прошлое из 1967 года Юрка Отрепьев, которому ко времени его встречи с главным героем уже за двадцать, и его невеста, а потом и жена Маринка Мнишек – воплощение распространённой истории юношеской любви и женского предательства. Отношения Ластика и Соломки напоминают скорее первую детскую привязанность, не предполагающую развития и поэтому обрывающуюся в связи с перемещением героя в будущее.

Глава «Завтра» значительно короче предыдущих и построена на сюжете *утопии*, который на наших глазах трансформируется в *антиутопический*. Путешествие в будущее (нередко совмещённое с космическим полётом на другую планету) – один из популярных сюжетов фантастических повестей, адресованных детям, подросткам и юношеству. Как правило, герои попадают в идеализированный мир высокоразвитой цивилизации, как это происходит в «Туманности Андромеды» И. Ефремова или в менее известных сейчас книгах Г. Мартынова («Гость из бездны» и «Калипсо») и В. Милентьева («Обыкновенная Мёмба»).

Главный герой «Детской книги» в пространстве вообще не перемещается, оставаясь и во вчера, и в позавчера, и в завтра недалеко от своего дома. В районе старинной московской улицы Солянки. Нырнув колодец, Ластик выныривает в будущем, обозначенном в унибуке датой без указания года. Оказавшись в «20 мая никакого года», герой узнаёт привычный пейзаж и поначалу наслаждается прекрасной погодой, чистым воздухом. Но знакомство с обыкновенным, на первый взгляд, человеком, говорящем про себя в среднем роде, демонстрирует антиутопическую изнанку заявленного утопического сюжета. Ценой за чистоту и порядок, за техническую оснащённость, умение слышать и говорить без слов, за бытовой комфорт и биологическое бессмертие становится остановка времени, отсутствие детей, а значит, и будущего.

Магдаитиро Ямадаженкинс сообщает Ластик, что эпоха Когда Время Двигалось завершилась глобальной катастрофой, в которой выжили только 884 человека, *«самые умные и самые учёные – одним словом, самые лучшие люди Земли»* [2, с. 517]. Причину гибели человечества это бесполое существо видит в том, что *«людей на Земле было слишком много, и они были глупые. А теперь людей столько, сколько нужно, и все они умные. Поэтому ничего плохого больше произойти не может. Мир достиг совершенства и потому перестал изменяться. Из-за этого и время остановилось...»* [2, с. 527].

Вариант будущего у Акунина не похож на сатирические антиутопии Е. Замятина или В. Войновича: идеальный социум лишён каких бы то ни было противоречий. Однако возможность торжества на Земле мёртвого

времени пугает читателя сильнее, чем изображаемые в классической антиутопии общественные проблемы. И если дети испытывают страх, читая о герое-сверстнике, попадающем в руки злодеев, оказывающемся сначала в склепе на ночном кладбище, а затем в гробу, то взрослые переживают ужас от картин внешне благополучного стерильного города и идеального бессмертного человека среднего рода. Отмечаемая исследователями *«затянутасть действия»*, которая *«в какой-то момент ослабляет интерес»* [4, с. 135] к произведению, объясняется, на наш взгляд, тем, что глава «Завтра», выполняющая в детской книге функцию связки, адресована взрослому читателю. Следуя правилам игры, писатель стремится сохранить и присущий этому роду литературы двойной адрес, предполагающий, что текст будут читать и дети, и взрослые.

Как большинство произведений для детей и подростков, повесть Б. Акунина основана на *игре*. *«Игровая, утопическая фантазия автора, откровенно предлагающего читателю оценить его выдумки, <...> захватывает читателя, приглашает к сотворчеству, будит воображение. Автор сам увлечён процессом придумывания, наслаждается фантазированием, как ребёнок, и увлекает этим читателя»* [3, с. 10]. Принцип построения книги напоминает традиционную игру-«ходилку», в которой читатели-игроки вместе с героем совершают фишками ходы в зависимости от случайно выпадающего на кубике числа: то получая бонусы, то пропуская ходы, то возвращаясь «по стрелкам» назад, то перескакивая вперёд. Напомним, что большинство таких игр создано по сюжетам литературных произведений.

Однако для читателя искущённого интереснее всего *словесная игра*, заключённая в сочетании лексико-стилистических пластов разных эпох и социальных слоёв общества. Разговорный язык соседствует в книге с нарочито правильной литературной речью, устаревшие слова и выражения – с молодёжным сленгом советского и постсоветского времени.

С одной стороны, это создаёт комический эффект, как в сцене первой встречи Ластика и Юрки, рассказывающего свою историю: *«Попадаю, значит, ёлки-моталки, в 1592 год. Деваться мне некуда, ни фига не знаю, не понимаю. Короче, остался у монахов. Я в бога, само собой не верю, но постриг принял, наречен иноком Григорьем. Без этого в монастыре нельзя. Пожил в Лавре пару годков, надоело. Захотелось мир посмотреть. Пошёл бродить по свету. В Москве жил, в Чудовом монастыре. Не понравилось мне там – несоюзно, душесушино, братия друг на дружку поклёпничает. Короче, полная хреновина. Свалил назад в Литву, в смысле не в Литовскую ССР, а это тут Украину так называют – “Литва”»* [2, с. 330]. С другой стороны, использование незнакомых слов, значение которых понятно из контекста или специально разъясняется, ненавязчиво расширяет словарный

запас читателя. Наконец, такая игра помогает писателю «привязать» определённые события к конкретным историческим эпохам.

Правилами игры, в которую втягивает создатель книги читателей разных возрастов, предусмотрены также аллюзии и реминисценции: упоминания персонажей и названий произведений русской и иностранной литературы, – книг, прочитанных Ластиком и Юркой. Так, слащавые и излишне вежливые с точки зрения главного героя обращения друг к другу детей на именинах у Липочки напоминают ему театр кукол Карабаса-Барабаса. А в главке «Лиса Алиса и кот Базилио» фокусник-злодей Дьябло Дьяболини и его помощница Ивета сравниваются с персонажами «Золотого ключика», потому что их ссора из-за добычи вызывает у Ластика аналогии со сказкой А.Н. Толстого. У Юрки, который старше и по возрасту, и по эпохе, – он прибыл в прошлое из 1960-х годов, – происходящие с ним приключения рождают ассоциации с другими книгами: «Янки при дворе короля Артура» Марка Твена, «Трудно быть богом» Стругацких. Упоминает он и знаковую для советского подростка XX века, но неизвестную мальчику начала XXI столетия повесть Гайдара «Тимур и его команда».

Так литературные аллюзии и реминисценции позволяют изобразить встретившихся в прошлом героев-погодков как представителей разных культурных эпох. Кроме того, это делает «Детскую книгу» привлекательной и для взрослых. Попутно отметим, что упоминание Юркой названий художественных фильмов «Фанфан-Тюльпан», «Каин Восемнадцатый» ничего не говорит современным детям и подросткам, но вызывает ностальгические воспоминания у старшего поколения.

Взрослым читателям адресована и отсылка к сюжетам *деттивов* об Эрасте Фандорине, прадедушке главного героя. Мечтая о встрече со знаменитым предком, Ластик надеется «*выяснить про подводные экспедиции Эраста Петровича, потом про его жизнь в Японии, и, конечно, про знаменитые нефритовые чётки. А ещё...*» [2, с. 76]. Поскольку сборник повестей и рассказов «Нефритовые чётки» был издан через год после выхода в свет «Детской книги», перечисленные приключения знаменитого сыщика воспринимаются как завуалированная *реклама*, анонсирующая новые произведения этой серии.

Рождающий литературные аллюзии ряд заглавий и персонажей связывает рассматриваемые выше сюжеты художественных произведений, превращая их в узнаваемый и в то же время совершенно новый текст.

Литература

1. Акунин Б. Интервью // «Известия». 2004. 24 декабря.
2. Акунин Б. Детская книга: Роман. М., 2005.
3. Родина С. Виртуальные миры Бориса Акунина // Литературная Россия. 2002.

№ 34. С. 10.

4. Химич В.В. Автор и читатель в ситуации игры («Детская книга» Б. Акунина) // Русская литература XX века: проблемы изучения и обучения: часть I. Екатеринбург, 2006.

Сказочная реальность в «Русской азбуке» Марины Ханковой

Традиция отечественных азбук имеет давнюю историю. Первая русская печатная «Азбука» Ивана Фёдорова увидела свет в 1574 году, а 17 марта 1694 года иеромонах Карион Истомина со знаменщиком (рисовальщиком) Леонтием Буниным выпустили «Букварь славянорусских писмен уставных и скорописных, греческих же, латинских и польских со образованиями вещей и со нравоучительными стихами: Во славу Всетворца Господа Бога и в честь Пречистыя Девы Богородицы Марии и всех святых», который стал первой иллюстрированной книгой для русских детей.

Именно «Букварь» Кариона Истомина определил принципы организации материала в отечественных азбуках: сопряжение мира малого (человека) и большого (того, что его окружает), мира небесного и земного, фольклора и литературы. Единство содержания поддерживалось гармонией изобразительного ряда: сочетанием декоративности рамок и достоверности художественного мира, связью «буква – слово – картинка». В азбуку XX века русские художники внесли каждый своё: А. Бенуа – декоративность, В. Лебедев – конструктивизм, Т. Маврина – сказочную орнаментальность. Однако их новаторство опиралось на обозначенную выше традицию.

Единство традиции и новаторства лежит и в основе стиля Марины Ханковой. Созданная ею «Русская азбука» [1] – результат творческого освоения опыта таких мастеров русской сказки, как В. Васнецов, Е. Поленова, И. Билибин, и в то же время переосмысление традиции отечественных иллюстрированных азбук. Художница подводит своеобразный итог достижениям её предшественников не только в этой области, но и в сказочной иллюстрации, в том числе и в первую очередь – в детской.

Отвечая на отзывы о книге, автор отмечает, что «Русская азбука» *«не направлена на первое изучение алфавита. Её цель – общение, книга предназначена для долгого рассматривания картинок ребёнком со взрослым, для беседы о родном и русском, чтобы знакомство с родными буквами проходило через погружение в родную историю, природу, сказку, традицию <...>»* [2]. Книга открывается страницей, воспроизводящей старославянскую азбуку, а современный алфавит представлен на следующей странице, посвящённой начальной букве. На последнем развороте приводятся значения встречающихся в книге устаревших, редких слов.

В художественном единстве «Русской азбуки» важно оформление переплёта. Переднюю и заднюю обложки объединяют два богатыря, их гривастые кони (каурый у старшего богатыря, белый у младшего), разные по форме и цвету щиты (щиты такой же формы появятся на странице с Щ), их встречающая и провожающая собачка с поднятым хвостом и ногами в бе-

лых чулочках, на заднем плане – сельская церковь. Обложки связаны и сюжетно: богатыри открывают книгу (старший указывает копьём на её заглавие – «Русская азбука») зимним днём, а покидают её летней ночью, в начале они на переднем плане, в конце – на заднем. То же время года и дня изображено и на нижних обложечных заставках: тот же вид из леса на мост через речку и деревенские избы; в первом случае взгляд справа налево (по направлению мостика), во втором – наоборот. Похожи и рамки этих заставок с вплетёнными в орнамент ланями. Многоцветие основных, былинно-сказочных, рисунков на обложках и монохромность реалистических заставок соответствуют художественному оформлению всех разворотов. Равновесие этих графических решений подкрепляется одинаковым вниманием к вымыслу и реальности, сказке фольклорной и литературной, предметной конкретике и отвлечённым понятиям.

Обыгрывается и цвет каждой буквы: «*Л*» – *лилового цвета, чтобы легче было запоминать* <...>, «*А*» – *алая*, «*Г*» – *голубая*, «*Д*» – *деревянная*, «*Б*» – *в бусах*, «*Ц*» – *в цветах*» [3].

Центральной сюжетной скрепой в книге является дорога и связанные с ней образы, особенно образ коня (былинный богатырь и на отдельных листах – Алёша Попович, Илья Муромец; сказочные персонажи Василиса, Емеля, Финист Ясный Сокол, неназванный добрый молодец в «Одолень-траве». К дороге относятся предметные образы – ворота, тройка (упряжка, удила, уздечка, недоуздок), мост, река, лодка, лады. Единим сюжетом связаны страницы «Гуси-лебеди» и «Яга». Все дороги в книге – деревенские и степные, лесные тропинки, водные и воздушные пути – соединяют разные местности в общее русское пространство.

В этом отношении важны панорамные виды, когда в фокусе зрения наблюдателя оказываются распахнутые дали – небо с воздушным простором, реки, луга, леса, сёла, города, деревни. Наблюдатель при этом находится на высоком берегу, на холме, смотрит из терема, он рядом с героями (Невестой, мальчиком в «Утре красном», Финистом Ясным Соколом, неназванным Гвидоном, мужичком в «Эхе», Ягой) или без них, как на страницах «Гуси-лебеди», «Терем-Теремок», «Эко диво!». Взгляд сверху на Лукоморье («Гуси-лебеди») позволяет увидеть его и как фрагмент географической карты.

Разомкнуты во внешний мир и внутренние пространства жилищ: окна позволяют всмотреться в открывающиеся за ними виды («Домовой, царь Дадон», «Марья искусница», «Почивальня»). Раздвигает границы привычного мира и использование переднего и дальнего (заднего) планов. В «Ярмарке» за прилавком с посудой и самоварами, за покупателями (можно воспроизвести диалог продавца, предлагающего купчихе заварочный чайник, возможный её ответ и реплики находящегося рядом с ней ярмарочного

люда), за толпой, за крышами торговых рядов отчётливо прорисованы собор и крепостные стены с башнями.

Со сказкой в книге соседствуют история (монах-летописец, хан Батый) и география (узнаваемые силуэты северного русского скита на титульном листе и самаркандского Регистана в «Звездочёте»; «Шествие» представляет торжественный выезд на слоне индийских раджей с эскортом стражников и музыкантов).

Рисунки в азбуке наполнены юмором. Водяной рождается из болотной рыбки, на его голове и ладони устроились лягушки, он органично вписывается в окружающий мир и совсем не страшен, как и Домовой с ключами от палат и кладовых царя Дадона. Кикимора напоминает старушку-травницу. В её волосах птицы кормят птенцов в гнезде, а значит, до этого его свили и высидели их. Убегает от читателя босой Леший, руки и ноги которого сродни веткам деревьев. Улыбку вызывает Чародей с необычными закладками в волшебных книгах – черенками ложки и вилки, ножом, дужкой очков, чётками, пером и даже тупфлей и вязаным носком со спицами. По-цыгански подвязана бахромчатой шалью Яга, в её седые прядки-косички вплетены кокетливые бантики, такой же бантик завязан и на помеле, а на ступе указан номер мобильного телефона.

В статье, посвящённой «Русской азбуке», художница так объясняет отказ от традиционного, привычно «страшного» облика сказочных персонажей: «<...> *проверив своих героев, я отказалась от отвратительной Бабы-яги, зловещего Лешего, сжигающего деревья Горыныча и Царя, соблазняющего красавицу. Я стала следить, чтобы мои герои были существами не страшными, чтобы Леший или Кикимора не пугали детей, а, наоборот, настраивали их на доброе восприятие леса, учили, что лес – это светлая сказка*» [4].

Сказочные страницы в «Русской азбуке» органично связаны со страницами реалистическими. Так, фантастическая Жар-птица образует образно-смысловое целое с изображёнными на соседнем листе жаворонком, жабами, жуками, божьими коровками. А внизу в монохромном окошке-медальоне – сюжетная картинка: собравшиеся к журчащему по камешкам роднику на водопой олени, зайцы, белочки, ежи, мышки. Надпись «Живая вода» не только объединяет сказку и реальность, но и даёт возможность перейти с предметного уровня к абстрактному понятию, переносному смыслу выражения.

Такое же размыкание сказки в реальность, конкретики в обобщённость характерно и для других разворотов книги. Рождающаяся из морской пены Русалка и на заднем плане Рыба-Кит «поддерживаются» связанными с ре-

кой *раками* и *рыбками* с соседней страницы и ненавязчиво подводят читателя к венчающему пейзаж с монастырём на острове слову *Русь*, синонимами которого являются обобщающие слова *Родина*, *Россия*.

Особое место в этом отношении занимает в книге страница с буквой Ъ, ассоциативно представленной понятиями *твёрдая рука* и *твердыня*. *Твердыня* – крепость, крепостная стена, флот; твёрдая рука – у мальчика, который вывел в тетради слова *Азбука*, *Родина*, *Дом*, и у старца-летописца. Верхний орнамент составлен из корешков книг *Сказки*, *Былины*, *История*, *Сказания*, *Летописи*. На правой странице этого разворота изображены «твёрдые» вещи в кузнечной мастерской: на наковальне, вокруг неё и на фоне горна с огнём. А на правой стороне разворота, посвящённого Ъ, изображены мягкие предметы в *почивальне*.

«*Русская азбука*» как декларация сказочной красоты русского языка» [5] даёт обширный материал для разнообразных форм работы с детьми. Возможно, например, задание вспомнить имена уже известных ребёнку, но не названных героев: брата Алёнушки, доброго молодца в «Одолень-траве», князя Гвидона, глядящего на Царевну Лебедь.

В работе с буквами можно предложить назвать многочисленные, не сопровождаемые словом предметы (*игольницу*, в которую воткнуты иглы и булавы; солонки, в которых соль; постель и бельё в «Почивальне»).

По отдельным страницам можно составить небольшие рассказы («Тройка», «Утро красное», «Эко диво!») или сочинить свою сказку («Эхо», «Чудо-Юдо»). Фрагментарность сказочных эпизодов будит воображение, заставляет перечитать известную сказку или выдумать свою («Василиса», «Жар-Птица», «Финист Ясный Сокол»). Каждая страница – «*маленький кусочек большой сказки, которую при желании может дофантазировать читатель*» [4]. Помощь в таких занятиях окажет левая, реалистическая, сторона разворота. Так, с *деревней* связано *дерево*, с образом Снегурочки – *снег*, *сугроб*, *сосульки*. В сказке о ней найдётся место для *соснового бора*, откуда она родом, для *собак*, и для зимних птичек: *синички*, *сороки*, *снегиря*, *свиристели*, *сойки*, – а также и для весенне-летних *скворца* и *соловья*.

Возможны и более сложные формы словарной работы. Например, поиск изображений, названия которых являются омонимами: *лисичка* и грибы *лисички* в лукошке, не названные дорожка (тропинка) и дорожка – коврик («Домовой и Царь Дадон», «Марья искусница», «Дым коромыслом»).

В каждом отдельном случае и в книге в целом поэтизируется мало знакомый городским детям уходящий (ушедший) крестьянский быт, природа во всём её многообразии. Продолжение, развитие билибинской традиции предполагает обращение к русскому Северу – фольклорному заповеднику, сохранившему самобытный старинный русский уклад, заставляет вспомнить несогласного с цивилизацией Аввакума, сказителей Рябининых,

М. Кривополенову, поэзию Н. Клюева, сказки Б. Шергина и С. Писахова, прозу Ф. Абрамова и В. Белова. О М. Ханковой как об авторе книги и хранительнице традиции напоминает сфрагида (**хан** Батый, **Хан**, Марья искусница вплела в вышитый орнамент букву **Х** и вышивает **М**, Шемаханская царица).

Художница знает и любит северную и среднерусскую природу; ей известно, что северная русская изба (именно она представлена в окне буквы И) отражает окружающий крестьянина мир, а её средоточием является печь. Страница, посвящённая букве П, оформлена не в виде окна, а в виде *печки* с устьем. Печь изображена и на странице «Емеля» – как сказочный персонаж, странице Щ (*щи*), и на странице «Дым коромыслом», обыгрывающей букву Ы.

Мир в книге обустроен и обжит домовитыми, работающими, гостеприимными *хозяином* и *хозяйшкой*. Теплом веет от морозной *зимушки*. Приветствует рассвет красавец *Петушок*. Рядом с *дедом* и *бабкой*, царём Дадоном – уютно свернувшиеся коты. Здесь и кошки с котятками («Марья искусница», «Палаты царские»), умывающийся котёнок в «Чуде-Юде». В *почивальне* кот, устроившийся на горе перин, разодрал подушку с перьями, разлетевшимися по помещению. Где кошки, там и *собаки* – породистая гончая у Гвидона, дворняжки, щенки («Дед и бабка», «Одолень-трава», «Тройка», «Утро красное»). В налаженном хозяйстве есть куры и *цыплята* («Колодец», *наседт, наседка, яблоки*), *хрюши, коровы*, лошади («Изба», «Водопой», *кони, лошадки*, «Тройка», «Эхо»). О мире на этой земле сообщают *голуби* («Невеста»), *аисты* на *амбарах* в начале книги и аист в гнезде на тереме («Эко диво!») на одной из последних страниц.

Взрослый читатель, познакомившись с книгой и со страницей «Эко диво!», может вслед за её автором, М. Ханковой, повторить это восклицание, и не только в знак благодарности. Ведь созвучное ему слово «экология» произведено от древнегреческого корня οἶκος (жилище, дом, имущество, родина) и означает освоение, обживание земли. Так и эта книга, знакомя ребёнка с русскими буквами, русским словом, приобщает его к основам национального бытия.

Литература

1. Ханкова М.Ю. Русская азбука в рисунках Марины Ханковой. М., 2016.
2. Ханкова М. Комментарий к отзывам о «Русской азбуке» Марины Ханковой [Электронный ресурс] URL: <http://www.labyrinth.ru/reviews/goods/542365/> (дата обращения 17.11.2016).
3. Марина Ханкова представляет авторскую рукописную азбуку [Электронный ресурс] URL: // http://tvkultura.ru/article/show/article_id/125284/(дата обращения 19.11.2016).
4. Ханкова М. «Каждая буква затрагивает душу» // Русское искусство. 2015. № 1. [Электронный ресурс] URL: // http://www.rusiskusstvo.ru/magazine_20151.html (дата обращения 17.11.2016).
5. Алексинская М. Интервью с Мариной Ханковой // Завтра. 2016. Март. № 9 (1161) [Электронный ресурс]. URL: // <http://moskva.bezformata.ru/listnews/ot-a-doya/42970888/> (дата обращения 19.11.2016).

О некоторых особенностях литературного процесса XX–XXI веков

Советская проза второй половины XX века о кризисе эпического мира

В начале 1960-х годов в советскую литературу пришли писатели, произведения которых позже стали именовать «деревенской» прозой. Эти писатели принадлежат к поколениям 1920–1930-х годов рождения. Хронологический ряд, соотносящий год рождения писателя и время выхода в свет его первых произведений, в которых воссоздается эпический мир, выглядит примерно так; Ф. Абрамов (р. 1929; «Братья и сёстры», 1958), Н. Думбадзе (р. 1929; «Я, бабушка, Илико и Илларион, 1960»), В. Шукшин (р. 1929; сб. «Сельские жители», 1963), В. Астафьев (р. 1924; «Царь-рыба», 1976), Г. Матевосян (р. 1935; «Мы и наши горы», 1962), В. Белов (р. 1932; «Привычное дело», 1966), В. Распутин (р. 1937; «Деньги для Марии», 1967), И. Друцэ (р. 1928; «Бремя нашей доброты», 1968), Ч. Айтматов (р. 1928; «Белый пароход (После сказки)», 1970), Ф. Искандер (р. 1929; «Сандро из Чегема», 1973), А. Эбаноидзе (р. 1939; «Два месяца в деревне, или Брак по имеретински», 1976), А. Ким (р. 1939; «Луковое поле», 1976). С некоторой долей условности к названным можно добавить такие имена, как Т. Пулатов (р. 1939; «Второе путешествие Каипа», 1969), М. Ибрагимбеков (р. 1935, «И не было лучше брата», 1973), А. Айлисли (р. 1937; «Сказки тёти Медины», 1979).

Каждый из этих писателей создаёт своё художественное пространство, но эти миры имеют и общие черты. *«Это глубоко национальные, но не обособленные, а тесно связанные миры; общность судеб и пережитого соединяет их»* [1, с. 3]. Прозаиков разных культур связывает обращение к народной, прежде всего к крестьянской жизни, представители которой осознают своё положение в природе, подчинённость ей, существование не над, а внутри природного бытия.

Названные выше прозаики в той или иной мере обращались к теме деревни, нередко – в её противоречии с городом, стремясь отразить в произведениях этот конфликт и показать пути его разрешения. В том, как именно это делалось, проявилось и общее, и частное. Попытаемся определить черты, позволяющие, с одной стороны, установить принадлежность толь разных писателей к одному литературному течению, а с другой, выделить те особенности, которые придают им индивидуальность.

Как видно из приведённого выше перечня, поколенческие границы не выходят за рамки 1930-х годов. Важно отметить и то, что почти все они

воспитывались в сельской местности. Родившиеся в советское время, они жили в деревне, ещё не утратившей прежних крестьянских устоев, в детстве имели возможность слышать воспоминания старшего поколения о прошлом, часто идеализированном. Этим, на наш взгляд, можно объяснить характерные для произведений данного круга авторов особенности, главной из которых является изображение эпического мира.

Под эпическим мы понимаем художественный мир с особой пространственно-временной организацией, существующей по своим внутренним законам. Этот мир замкнут, иерархичен: род подчиняется природе, человек – роду. Соблюдая закон природы, человек укрепляет род и сохраняет себя. Улучшая себя, – совершенствует род и сохраняет природу. Закон, данный от века, жестокий, но справедливый, для эпического сознания выше условий, изобретённых людьми.

Эпический мир предполагает повторяющееся время, соотносящееся с природным циклом. В неизменности этого движения от весны к лету, осени и зиме – залог вечности земного бытия. Человеческая жизнь воссоздаётся в её связи с бесконечной повторяемостью природного круга, выход из которого означает начало конца. Показателен в этом случае фрагмент, с которого начинается «Прощание с Матёрой» Распутина: *«И опять (здесь и далее выделено нами. – З. К.) наступила весна, своя, в своём нескончаемом ряду, но последняя для Матёры, для острова и деревни, носящих одно название. Опять с грохотом и страстью пронесло лёд, нагромоздив на берега торосы, и Ангара освобождённо открылась, вытянувшись в могучую сверкающую течь. Опять на верхнем мысу бойко зашумела вода, скатываясь по релке на две стороны; опять запылала по земле и деревьям зелень, пролились первые дожди, прилетели стрижи и ласточки и любовно к жизни заквакали по вечерам в болотце проснувшиеся лягушки. Всё это бывало много раз, и много раз Матёра была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперёд каждого дня»* [2, с. 168]. Подчёркивая неизменность природного круга и неизбежность гибели деревни, всезнающий повествователь показывает, как рвётся связь времён.

Изображённый в этом и других произведениях мир обращён в прошлое, почти всегда существует в воспоминаниях героя, рассказчика, повествователя, оставаясь в его памяти живым и реальным. Возможно, этим объясняется то, что в произведениях многих из названных авторов прошлое идеализировано, а порой и утопично. *«Может, я идеализирую уходящую жизнь? Может быть, Человек склонен возвышать то, что он любит. Идеализируя уходящий образ жизни, возможно, мы, сами того не сознавая, предъявляем счёт будущему. Мы ему как бы говорим: вот, что мы теряем, а что ты нам даёшь взамен?»* [3, с. 8].

Прошлое и настоящее в эпическом мире существуют в одной плоскости, граница между ними условна. В романе А. Эбаноидзе «...Где отчий дом» повествователь, предваряя события, рассуждает о том, что «*в человеческой жизни прошлое и настоящее неразсторжимо, настоящее прорастает в прошлом, несёт его в себе, и, может статься, правы те, кто считает, что прошлого вообще не существует, есть только одно настоящее*» [4, с. 217]. Подобное признание встречается и в «Сандро из Чегема» Искандера: «*Но сейчас в моей памяти порою странно, как во сне, сдвигаются времена, и я одновременно вижу бегущих <...> и могилы, в которых лежат некоторые из бегущих*» [5, с. 591].

Большинство названных авторов осознаёт прошлое как время, вмещающее в себя мифы. Легенды, предания. В «Белом пароходе» и в «Пегом псе, бегущем краем моря» Айтматова главные герои не ощущают условности мифологического времени-пространства, не чувствуют границы между легендой и жизнью. Дети свободно перемещаются из сказки в действительность, благодаря чему эпические образы приобретают метафорическое наполнение. Рогатая мать-олениха, плавучее гнездо утки Лувр, Рыба-женщина воспринимаются читателем как вполне реальные существа и одновременно как образы-метафоры.

Художественное пространство в таком мире замкнуто, ограничено, удалено от всего другого мира. Нередко пространственная обособленность его воплощается в соответствующих образах. Это может быть остров, как в «Процании с Матёрой» Распутина, «Пегом псе, бегущем краем моря» Айтматова и «Втором путешествии Каипа» Пулатова, лесной кордон, как в «Белом пароходе (После сказки)», полустанок, как в «Буранном полустанке» Айтматова. Выбор полустанка как промежуточного топоса позволяет киргизскому писателю, до этого произведения сосредоточенному на проблемах сельского мира, выйти за пределы «деревенской прозы». При этом автор, как и в повестях, остаётся носителем онтологического сознания.

К. Партэ объясняет пограничное положение романа тем, что в нём «*есть и заимствование тем и персонажей деревенской прозы, перенесённых в условия Средней Азии, и попытка удовлетворить претензии некоторых критиков, устранив недостатки техники*» [6, с. 121]. На наш взгляд, причина оговорённого Партэ отказа от обращения к произведениям «*тех советских писателей-деревенщиков, которые писали за пределами России (в Молдавии, Белоруссии, Эстонии)*» [6, с. 15], заключается в употреблении привычного, но некорректного термина «русская деревенская проза», сужающего тематические и национальные границы исследования. Введённый Т.Л. Рыбальченко эквивалент «*онтологическое течение*» представляется нам более приемлемым и снимает эту проблему.

Распространённым местом действия в прозе онтологического реализма является населённый пункт, находящийся в стороне от путей цивилизации, Показательны в этом отношении северное Пекатино Абрамова, армянский Цмакут Матевосяна, молдавская Чутура Друцэ, киргизский Куркуруе Айтматова, абхазский Чегем Искандера, азербайджанский Бузбулак Айлисли, а также сибирская деревня Астафьева, алтайская Шукшина, грузинские сёла Думбадзе и Эбаноидзе. Герой-писатель из романа Эбаноидзе «Вниз и вверх» размышляет о враждебности города миру природы: *«в мегаполисе национальные приметы отходят на десятый план, истончаются в дым. Традиции и лада не хватает на всех, как воды. Абсурд и рок – дети урбанизации, инфантильные акселераты, идиотской гримасой и циничным жестом маскирующие боль и растерянность.*

Почему человеку так легко дышится в горах, в тайге, на море? Да потому, что там воздух не начинён, не заряжен, не напичкан человеческими судьбами. Там на сотни километров приходится три любви, две ненависти и одно горе. А в городе человеческие жизни и судьбы теснятся, сталкиваются, громоздятся друг на друга, взбираются друг другу на шеи» [4, с. 472].

Село у этих писателей – начальная точка, центр художественной вселенной, в сравнении с которым предстаёт перед читателем всё прочее пространство. Объясняя замысел романа «Сандро из Чегема», Искандер формулирует суть подобного взгляда: *«История рода, история села Чегем, история Абхазии и весь остальной мир, как он видится с чегемских высот»* [3, с. 5]. В полной мере это можно отнести к Цмакуту Матевосяна и Бузбулаку Айлисли: деревня выступает не только прародиной всех людей, но и неким эталоном в оценке другой жизни, особенно городской.

Отделённость таких поселений от прочего мира подчёркивается тем, что они располагаются в труднодоступных местах: в горах, в степи, на острове – и имеют «чёткие границы», как распутинская Матёра. Примером может служить фрагмент повести Г. Матевосяна «Мать едет женить сына»: *«Люди, пролетая над Цмакутом, из Москвы до Еревана добираются самолётом за каких-нибудь 120–125 минут, а чтобы добраться из Цмакута до Еревана, нужно ехать целый день и ещё целую ночь.*

- Наше село, кум, далеко, далеко...*
- Уж так ты говоришь, будто и не в Армении это...*
- И не в Армении, и не на этой земле...*

Там каждый божий день коршун делает всё те же круги над селом и над курами, откуда-то вдруг выпрыгивает град, чтобы побить поле и перепёлок, ветер срывает крыши с ульев, и улья заполняются дождевой водой, и ребёнок, отправившийся за лошадьё, растерянно стоит на этом краю оврага, а на другом встала мокрая лошадь, а сам овраг наполнился

шумом жёлтого ливня, а большая скала возле оврага вот уже сто лет как дала трещину, но не рушится и ничего с нею не делается» [7, с. 311].

Отдалённость позволяет эпическому миру сохранять автономность и существовать по природным законам. Природа воспринимается наделяющими эпический мир персонажами как духовная первооснова жизни, диктующая человеку свои законы, главные из которых – возделывать землю и продолжать род, потому что *«может, весь земной шар – одна сырая глина, если нету той родной частицы земли, согретой твоими прадедами и переданной тебе, чтобы и ты, прожив свою жизнь, передал её другим» [8, с. 282].*

Следование природно-родовым законам делает конечную и короткую жизнь человека на этом свете звеном в неразрывной цепи времён. Так, в финале романа Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» смерть бабушки при всём драматизме не оставляет ощущения безысходности, потому что её повзрослевший внук вернулся в родное село. Внутренний монолог Зурико об общем доме воплощает идеальную модель существования человека: *«Я вернусь домой, заложу перед домом виноградник и спустя годы соберу свой первый урожай цоликоури. Я буду жить и работать в деревне, у меня будет дом <...>. У меня будет моя Мери и двенадцать детей <...>*

А потом я поселю в моём доме всех – Илико, Иллариона, тётю Марту. Мы будем жить вместе. У меня будет много детей, внуков, правнуков. Нас будет много, очень много, целое село. А потом нас станет ещё больше, и весь мир будем мы. Мы никогда не умрём, мы будем жить вечно...» [9, с. 124].

Несоблюдение же законов природы влечёт за собой наказание, чаще всего – пресечение рода или выморочность наследников. Так происходит в «Белом пароходе», «Царь-рыбе», «Хозяине» Матевосяна.

Особенно органично проблема нарушения/соблюдения извечного закона проявляется в повестях Ч. Айтматова «Белый пароход (После сказки)» и «Пегий пёс, бегущий краем моря». Похожесть этих произведений усиливает контрастность решения поставленной в них проблемы.

Главными героями обеих повестей являются мальчики, вероятные продолжатели рода; персонажи помещены в ограниченное пространство (лесной кордон, остров), существующее по своим законам. Родовой порядок осознаётся героями «Белого парохода» и «Пегого пса...» как суровая необходимость. Закон может быть жестоким, но соблюдение его – единственная гарантия продолжения жизни.

Конфликт рода и личности в «Белом пароходе» однозначно решается в пользу рода. Писатель показывает, что случается, если человек не считается с законом природы, с родовыми обычаями, удовлетворяя лишь собствен-

ные желания. Живущие на кордоне люди с уходом мальчика теряют единственного продолжателя рода. Автор демонстрирует тот порочный круг, который станет, спустя десятилетие, центром его романов: зять старика Момуна Орозкул зол и эгоистичен, потому что бездетен, а не имеет детей, потому что зол и эгоистичен. Показательна и фигура самого Момуна, являющегося одновременно и носителем и убийцей сказки, легенды о Рогатой матери-оленихе. Писатель вслед за «Привычным делом» В. Белова подводит нас к мысли, что наказание настигает того, кто понимает его неотвратимость.

Безысходный трагизм «Белого парохода» (вспомним авторское заглавие – «После сказки») оттеняется драматизмом «Пегого пса...». Взрослые люди, соблюдая жестокий родовой и природный закон, ценой своих жизней спасают Кириска – будущего главу рода. Жертва, принесённая старшими, – залог незыблемости бытия. Прошедший инициацию мальчик наделяет звезду, ветер и волны именами ушедших близких, ощущая с этого момента родственность природных стихий.

Проявление в человеке природного начала становится приоритетным в романах И. Друцэ «Бремя нашей доброты», Ф. Искандера «Сандро из Чегема», в повестях Ф. Абрамова «Деревянные кони» и «Пелагея», в «Хозяине» Г. Матевосяна. Населяющие эпический мир герои живут по родовым законам, осознают свою ответственность перед будущим за сохранность всего, что их окружает. «– В этом краю всё, что ни происходит, за каждый куст и камень мы ответственные», – говорит лесник Ростом в повести Матевосяна [7, с. 260].

Носителями родового сознания выступают, как правило, старики и старики: в рассказах В. Шукшина, повестях Ф. Абрамова и В. Распутина. Нередко они связаны с молодыми персонажами родством: бабушки в романах «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе, «Два месяца в деревне, или Брак по-имеретински» А. Эбаноидзе, в повести В. Астафьева «Последний поклон», дед Момун в «Белом пароходе (После сказки)» Ч. Айтматова, матери у тех же Абрамова, Распутина, Айтматова, а также у Матевосяна, Искандера.

Торжество в этом мире материнского начала акцентировано не случайно – именно женщина ассоциируется с матерью-землёй в национальных преданиях, включаемых в произведения литературы в том или ином виде. Это прародительницы Рогатая мать-олениха и Рыба-женщина из повестей Айтматова, давшая название реке и всему краю легендарная собака Молда из романа Друцэ «Бремя нашей доброты». «Прорастание легенды в сюжет» [9, с. 203] превращает в мифологемы, скрепляющие эпический мир, и обычных животных. Таковы коршун во «Владениях» Пулатова, иноходец

в «Прощай, Гультары!», верблюд Каранар в «И дольше длится день», волчья пара Акбара и Ташчайнар в «Плахе» Айтматова, «Буйволица» Матевосяна, буйвол Широколобый и мул у Искандера, коровы у Белова, Абрамова, Думбадзе.

Мифологизируется и образ дерева. Распутинский «царский лиственень», о котором ходило поверье, что им *«крепится остров к речному дну, и куда стоять будет он, будет стоять и Матёра»* [2, с. 362], дубовый лес Матевосяна, сибирская тайга Астафьева с её *«космической пространственностью и величием»* [11, с. 269], гранатовое дерево Айлисли, вишенки и груши Друцэ, грецкий орех Искандера осмысляются как мировое древо – *«характерный для мифологического сознания образ, воплощающий универсальную модель мира»* [12, с. 398]. Выступая *«посредствующим звеном между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом)»* [12, с. 405], оно символизирует вечность и цельность мира. Искандер называет дерево *«формой бытия»*, намёком природы *«на желательную форму нашей души, т. е. такую форму, которая позволяет, крепко держась за землю, смело подыматься к небесам»* [5, с. 592].

В один ряд с природными персонажами писатели помещают и людей, превращающихся в эпических героев. Сандро Чегемский в романе Искандера обретает бессмертие, пережив собственные похороны, а в «Хозяине» Матевосяна Цмакутский Ростом именуется «мы». *«Ты почему во множественном числе о себе говоришь? «Слушаем», «говорим», «мы», ты хочешь сказать, что <...> дед Сумбат, дед Тигран, весь наш саргисяновский род, мол, все мы, да?»*

Возликовали мы, поверили, что мы сыны большого рода и сейчас в предводителях у этого рода, воспарили мы и сказали:

– Так оно в точности и есть <...>. Когда говорим «мы», себя полководцем Андраником в эту минуту видим, но ни народа за нами, милый, ни впереди – войска османского» [7, с. 240].

В романах Друцэ «Время нашей доброты» и «Белая церковь» проявляющееся в лирических отступлениях «мы» входит в систему персонажей повествователя, а вслед за ним – и читателя, поскольку всем нам близки и понятны заботы и радости «простого рода плугарей». Внимание к внутреннему миру крестьянина, обращение к истокам народной культуры, попытка постижения жизни деревенского человека на эстетическом уровне приводит к поэтизации народного характера и национального бытия.

Однако само появление многочисленных литературных произведений, воссоздающих эпический мир, свидетельствовало о том, что он на грани исчезновения. Стремясь спасти и сохранить для потомков лучшее, что было в быте, бытии, истории их народов, прозаики разных национальностей чув-

ствовали: уход изображаемого ими мира неизбежен. В каждом из названных выше произведений есть предчувствие конца. Приведём только два фрагмента.

Приехавший погостить в родное село молодой скульптор из романа Эбаноидзе «Два месяца в деревне, или Брак по-имеретински» размышляет о судьбе родительского дома: «... *Наш дом, стоящий на припёке между двумя липами и от этого словно погружённый в тёплый аромат и неумолчный пчелиный гул... Гул не умолкал с утра до вечера, и прогретый солнцем дом походил на большой улей. Только улей этот был болен чем-то, он постепенно пустел, и вот теперь в нём не осталось никого, кроме единственной рабочей пчёлки (бабушки. – З. Г.), и она всё ходит по комнатам в чёрном платье, из двери в дверь, выходит на балкон, выходит во двор, спешит в хлев, в курятник и снова в дом, из двери в дверь... Печёт солнце. И дом стоит на припёке, как покинутый улей...*» [4, с. 11].

Хозяин дубового леса Ростом в повести Матевосяна говорит, обращаясь к мальчику-горожанину: «*Истории всё это, – сказали мы, – биографии села, не станет нас, кто рассказывать будет? Кому? Кто услышит?.. Беспризорная был. Село это сто лет назад на крошечном месте построили, на таком прямо маленьком – с яичко куриное. Оно всего защищались – от овитовцев, от казахов, от собак и пастухов, от ружья, от кинжала, от закона... боролись, Для кого боролись, для кого создавали, кто хозяином всему этому будет?...*» [7, с. 189].

Фиксируя процесс разрушения родового уклада, писатели онтологического течения пытаются найти причины этого кризиса. «*Не может же такого быть, чтобы вот было это, а теперь нету, да так, словно и не было никогда, но ведь голоса этих старых деревьев, этих растрепавшихся изгородей, заброшенных пустых ворот, вчерашние голоса старых хлевов и гумна всё ещё стоят у нас в ушах*» [7, с. 157], – размышляет герой Матевосяна.

Все авторы сходятся в одном: крушение привычного мира происходит под влиянием вторгающейся в него цивилизации, нарушающей его замкнутость, отдельность, заставляющей жить по чужим законам. Призванные улучшить деревенскую жизнь материальные блага: дорога, связавшая Цмакут с районным центром, электростанция, которую построят на месте Матёры, совхоз, превративший пекашинских крестьян в наёмных рабочих, трактор, облегчивший труд чугурия, – оборачиваются серьёзными утратами. «*Ничто так не опустошает дух человеческий, как нажитый им достаток и, если всё время высчитывать да выглядывать, – как ы нам не променять своих ангелов-хранителей на быструю езду в собственном автомобиле*» [8, с. 515], – говорит дочери Онаке Карабуш.

Поскольку достижения цивилизации приходят извне, одни писатели (Распутин, Белов, Астафьев, Айтматов) возлагают вину за разрушение эпического мира главным образом на людей пришлых. Это разорители кладбища в «Прощании с Матёрой», городские браконьеры в «Царь-рыбе», военные на космодроме в «И дольше века длится день», загонщики сайгаков в «Плахе». Показательно, что писатели нередко именуют чужаков бандой, подчёркивая преступность их деятельности.

В произведениях Матевосяна и Эбаноидзе гибель эпического мира начинается с того, что поощряемые родителями молодые люди покидают село, отправляясь в город за лучшей долей. Но результат ухода у каждого свой. В романе Эбаноидзе «Вниз и вверх» бегство героя в город ведёт к постепенному отчуждению от прежней жизни. Название произведения раскрывает авторскую позицию: отъезд в Тбилиси – дорога вниз, а обратно в село – трудный путь вверх, и не только в прямом смысле. В романе «...Где отчий дом» того же автора подчёркивается, что возвращение под родной кров случается лишь по печальным поводам. *«Казалось, в людях пробудился давно уснувший родовой инстинкт. Теперь, когда страшная в своей невидимости сила раскидала по белу свету не только школьных друзей и односельчан, но даже близкую родню, одна лишь беда воскрешала на время прежнюю общность. Жизнь оплачивались недолгие дни единения. И сходясь по зову несчастья, люди словно возвращались вспять на десятки лет, и было это возвращение болезненно и тягостно, как возвращение к покинутой семье или под отчий кров после горестной разлуки: всё кругом родное, но уже не своё, и душа разрывается от нежности узнавания»* [4, с. 420]. Подобная попытка краткого единения есть и в повести Распутина «Последний срок».

Другие прозаики (Шукшин, Абрамов, Друцэ) видят корни трагедии преимущественно в самих крестьянах. «Крепкие мужики» Шукшина, Егорша Ставров-Суханов Абрамова образуют череду маргиналов, оторвавшихся от деревенских корней и не прижившихся в городе. Деревенские по происхождению, они разрушают свой дом не по чужой подсказке и не из корысти, как Петруха Распутина, а исключительно по собственной инициативе и из желания покуражиться, показать себя. Двойная фамилия Егорши подчёркивает его маргинальность: над крестьянской закваской деда одерживает верх погоня за красивой и сытой жизнью. К этим персонажам можно отнести и живущего в селе, но сознательно убивающего в себе крестьянина Мирчу Морару («Бремя нашей доброты» Друцэ), над которым ещё «необъяснима и неограниченна была власть этого старика» Карабуша, но на крестины сына он пригласил уже не его, а районное начальство.

Герои же Матевосяна и в городе сохраняют духовную связь с родным селом. Геворк Мнацаканян из повести «Похмелье», находясь в Москве, получает из Цмакута посылку с яблоками: *«Я отодрал крышку. Яблочный аромат обволок мне лицо, поднялся, повис с потолка, потом заполнил все углы и щели, и моя комната на улице Успенского стала нашим деревенским домом»* [7, с. 87]. В рассказе «Под ясным небом старые горы» юноша вспоминает детскую попытку побега из города: *«Потом я стоял на окраине, ждал, пока какая-нибудь из попутных машин возьмёт меня за пять рублей, и мне показалось, что когда я стоял на площади и мне нравился Правительственный дом, и тогда, когда мне нравились тяжёлые своды гостиницы, и тогда, когда мне нравилась лёгкая испарина на боксёрах, и потом, когда мне нравилось, что тротуары и перекрёстки заполнились девушками, что всё это время я предавал и снова предавал и опять предавал наши горы...»* [7, с. 528]. Позиция Матевосяна легко прочитывается: важно не то, где человек живёт, чем занимается, а помнит ли он свои корни.

Поэтому, вероятно, в самой трудной повести «Хозяин» армянский писатель делает единомышленником Ростомом мальчика, родившегося и выросшего в городе, а живущего в селе начальника лесник называет чужим: *«Главный чужак здесь ты, – сказали мы, – с тебя и повелось, семью в городе держишь и сам всеми помыслами там, село ж для тебя – кладовая, у кого сколько коз, сколько кур в курятнике... Снимут с руководства, ноги ведь твоей здесь не будет. Ты и есть тут самый главный чуждой, – сказали мы»* [7, с. 175]. Считающий себя хозяином Цмакута и заповедного дубового леса герой провозглашает родство не по крови и не по принадлежности к одной семье: *«– Наш брат – вон то бревно, – сказали мы, – тот ребёнок, та овца. За теми горами всё, что есть высокого и достойного уважения, это и есть наш брат, а тот, кто вору способствует, нам не брат, таких братьев мы бьём, – сказали мы и подняли лом»* [7, с. 288]. Настоящее братство определяется отношением к природному миру, разумным хозяйствованием, ответственностью за каждый поступок.

В «Хозяине» Матевосян показывает, как свои вступают в сговор с чужими, не думая о завтрашнем дне, заботясь лишь о сиюминутной выгоде, ускоряют разрушение привычных устоев. Не только о конкретном дереве ведёт речь обличающий односельчан Ростом: *«Но вы ради этого лилипута чужого и безродного цмакутский дуб валите и за двадцатку отдаёте, <...> страну ваших детей продаёте за двадцать рублей, а потом говорите: для детей своих стараемся»* [7, с. 260]. Неспособность одних и нежелание других быть настоящими хозяевами становятся причиной нравственного падения, предвещающего и физическое крушение пока ещё существующего, но, как и дубовый лес, уже обречённого на гибель Цмакута. «Мы» лесника не выдерживает напора строящего дачу коротышки именно

потому, что обитатели Цмакута принимают сторону чужака. Носитель родового сознания терпит поражение, потому что самого родового сознания уже нет.

В конечном итоге и одни, и другие прозаики сошлись в эсхатологических прогнозах, к сожалению, сбывшихся. Особняком стоят попытки создания крестьянской утопии («Я, бабушка, Илико и Илларион» Думбадзе и «Лад» Белова).

Свой способ спасения эпического мира нашёл Искандер, решивший остановить мгновение, пока оно прекрасно. В слове «От автора» к роману «Сандро из Чегема» писатель признаётся в том, что «первый промельк» замысла ощутил в детстве, лёжа на бычьей шкуре в тени яблони вслушиваясь в переключку голосов своих сестёр: *«Непонятное волнение охватило меня. Мне страстно захотелось, чтобы и этот летний день, и эта яблоня, шелестящая под ветерком, и голоса моих сестёр, – всё, всё, что вокруг, – осталось навсегда таким же. Как это сделать, я не знал»* [3, с. 6]. Искандер превращает эпический мир из факта жизни в факт литературы при помощи обнажения приёма. Парадокс заключается в следующем. Вымышленный мир становится реальным именно потому, что писатель не стремится преодолеть его условность. Напротив, он понимает: только так можно вернуться в прошлое, более того, его сохранить, в то время как внимание других авторов сосредоточено на процессе разрушения эпического мира.

Таким образом, советские писатели второй половины XX века зафиксировали процесс распада уникальных миров и обратившихся к причинам их исчезновения. Одни объясняли разрешение национального комоса внешними обстоятельствами, другие находили источники гибели в нём самом. Все прозаики – каждый по-своему – пытались сохранить уходящий (ушедший) эпический мир.

Литература

1. Дедков И. Поэзия простых и целебных истин // Друцэ И. Белая церковь; Бремя нашей доброты: романы / вступ. ст. И. Дедкова. М., 1990.
2. Распутин В. Повести / предисл. С. Залыгина. Новосибирск, 1988.
3. Искандер Ф. Сандро из Чегема: роман. М., 1991. Кн. 1.
4. Эбаноидзе А. ...Где отчий дом: романы. М., 1990.
5. Искандер Ф. Сандро из Чегема: роман. М., 1991. Кн. 2.
6. Партэ К. Русская деревенская проза: светлое прошлое / пер. И.М. Чеканниковой и Е.С. Кирилловой. Томск, 2004.
7. Матевосян Г. Похмелье: повести и рассказы / пер. с арм. А. Баяндур; вступ. ст. Л. Аннинского; примеч. А. Макинцян. М., 1989.
8. Друцэ И. Белая церковь. Бремя нашей доброты: романы / вступ. ст. И. Дедкова. М., 1990.
9. Думбадзе Н. Закон вечности: романы; повесть; рассказы: пер. с груз. / сост.

Х. Гагуа; вступ. ст. А. Руденко-Десняка. М., 1988.

10. Левченко В. Чингиз Айтматов: проблемы поэтики, жанра, стиля. М., 1983.

11. Астафьев В. Мальчик в белой рубашке: повести. М., 1977.

12. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М., 1991. Т. 1.

Сфрагида как форма лирического высказывания в русской поэзии XX–начала XXI веков

Сфрагида, по определению А.П. Квятковского, – «упоминание в стихотворении имени поэта, автора данных стихов» [1, с. 292]. Этот термин иллюстрируется примерами из античной (Фокилид), западноевропейской (Ганс Сакс) и восточной (Алишер Навои) поэзии. Образец сфрагиды из стихов Сулеймана Стальского во втором издании «Поэтического словаря» заменён «своего рода С. <сфрагидой>, завершающей 136-й сонет Шекспира» [2, с. 343]: возможно, стихи дагестанского поэта отнесены к стихотворным иллюстрациям, «слишком прямолинейно отражающим идеологическую конъюнктуру» [2, с. 3] времени создания словаря. Эта замена видится не совсем корректной. Во-первых, Стальский, представляя традиции восточной поэзии, является и поэтом XX века. Во-вторых, лезгинский ашуг, вероятно, расширял круг цитируемых в книге поэтов, в чьих стихах высока «сфрагидная» частотность (Д. Бедный, В. Маяковский, М. Цветаева). В-третьих, Стальский приводился в переводе замалчиваемого тогда С. Липкина. В результате изменения словарной статьи сфрагида воспринимается как особенность поэзии только античной, средневековой и ренессансной.

Между тем ряд русских поэтов последнего столетия, так или иначе обращающихся к сфрагиде, значителен. Возникают вопросы о причинах распространения этого явления, о его статусе (вид вторичной условности или форма лирического высказывания), о классификации и функциях сфрагиды. На первый из них – в самом общем виде – дают ответ известные положения о напряжённых поисках границ между текстом и реальностью как «фундаментальной культурной коллизии XX века» [3, с. 6] и об актуализации интереса к философии собственного имени. «Игра на границе между вымыслом и реальностью» [3, с. 238], характерная для текстов XX века, связана с усложнением субъектной сферы в русской лирике этого времени. Формо- и смысловое экспериментаторство поэтов разной эстетической ориентации в первые десятилетия XX века (Маяковский, Шершеневич, Кирсанов, Сельвинский, Олейников и др.) отразилось и в обращении к сфрагиде. Поэты следующих поколений поддержали и продолжили это начинание. Здесь очевидны такие линии преемственности, как Маяковский – Вознесенский, Цветаева – Мориц, «новокрестьянские» поэты – Тряпкин.

На распространение сфрагиды в русской поэзии XX века, предположительно, повлияла развитая сфрагидная традиция в европейской и восточной лирике. Вот примеры сфрагид только в названиях (в первых строках) переводных стихотворений разных периодов: «Алкей в святилище Геры», «Катулл измученный, оставь свои бредни...», «Баллада подружке Вийона»

(многочисленные варианты сфрагид у Вийона – характерная черта его поэтики), «Эпитафия господина Пауля Флеминга...», «О памятнике, воздвигнутом Бёрнсом на могиле поэта Роберта Фергюссона», «Последние стихи Альфреда де Мюссе», «Быть Борхесом – странная участь...» («Элегия» Борхеса). Вопрос о возможном сфрагидном всплеске в зарубежной поэзии XX века и об отношении русской лирики к нему, как и в целом к этой традиции, заслуживает отдельного изучения.

Обращает на себя внимание то, что сфрагида чаще всего соответствует такой субъектной форме, как лирический герой. Именно «я», как и лирический герой, в стихотворении «Большая черепаха...» Чичибабина («От вашей лжи и лютости / До смерти не избавлен, / Не вспоминайте, люди, / Что был я Чичибабин»), в стихотворении «Правят здесь аккуратные немцы...» Мориц («С европейской фамилией Мориц / И еврейским лицом на Руси / Я зелёный пройду коридорец, / Дам автограф и сяду в такси») и др. – не только субъект, но и объект произведения. При этом «я» может говорить о себе в третьем лице: «А поэтесса Друнина тогда / Считалась в школе / Попросту тупицей... / Когда б вернуться / В прошлые года, / Я “на отлично” / Стала бы учиться» («Остров детства»), «За то, что Глазков / Ни на что не годен, / Кроме стихов, / Ему надо дать орден» («За то, что Глазков...»), «Марианнушка, окна сегодня не хмуры. / Поздравляю тебя с днём рождения Юры. // Хорошо бы отметить его на природе / Под приветственный восток Соколова Володи» («21 июля 1994 года»).

Сложнее формы высказывания в стихотворениях Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...» и Клюева «По жизни радуйтесь со мной...». В первом из них герой обращается к себе как к необъективированному другому по имени автора стихов: «Скучно мне с тобой, Сергей Есенин, / Подымай глаза...». В конце стихотворения Клюева сфрагида переводит личное высказывание в безличное, совмещая самооценку героя со взглядом на себя со стороны: «...И конь бы радовался сбруе, / Как песне непомерный Клюев! / Он жив, олонецкий ведун, / Весь от снегов и вьюжных струн / Скуластой тундровой луной / Глядится в яхонт заревой!». Сфрагида может быть вложена в уста адресата или собеседника: «Не сказать ветрам седым, / Стаям голубиным – / Чудодейственным твоим / Голосом: – Марина!» («Маленький домашний дух...» Цветаевой); см. также стихи «С приятелем», «Волшебник», «Озорник» Саши Чёрного, «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» Багрицкого, «Разговор с Дмитрием Фурмановым» Кирсанова, «Указание» Светлова и др. Во всех этих случаях «я», оказываясь транспозицией настоящего автора, более открыто, чем лирический герой, стоит между читателем и изображённым миром. В результате упоминания автором своего имени границы между ним и его представителем, между реальностью и вымыслом размываются; поэт оказывается одновременно внутри

и вне творимого им мира. Парадокс лирического героя при этом не разрешается.

Художественная условность очевидна, когда сфрагида близка к ролевой лирике. В стихотворении Цветаевой «Идешь, на меня похожий...» к «прохожему» обращается умершая «Марина» (возможно, имя здесь объяснимо учтённой традицией называния поэтом себя в автоэпитафии – см. стихи П. Флеминга, В. Соловьева и др.). Подчёркнуто гиперболизировано общение «Владимира Маяковского» с солнцем в «Необычайном приключении...», «Светлова» – с клопом в «Клопах». Сфрагида в ролевой лирике близка к обнажению приёма – упоминанию имени автора – в драме (имя Лопе де Вега в «Звезде Севили», Мольера в «Критике “Школы жён”», «Версальском экспромте» и др.).

Зашифрованная сфрагида в названии стихотворения Набокова «Из Калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие”» и в уточнении от «переводчика» «(Vivian Calmbrood’s “The Night Journey”)» является анаграммой имени писателя и одним из его псевдонимов. Вторая книга стихов Веры Гедройц, писавшей под именем умершего брата Сергея Гедройца, называется «Вег», это название анаграмматически указывает на первые буквы имени и фамилии писательницы. Не названный О. Роненом исследователь заметил, «что заглавие сборника Ходасевича “Путем зерна” – синонимическая игра слов с фамилией автора: “Ход сева”» [4, с. 217]; если это так, то словосочетание «ход сева», обыгрывающее фамилию поэта, можно найти в первом стихе книги: «*Проходит сеятель по ровным бороздам*». Похожий случай – заглавие книги Н. Глазкова «Вокзал». «Прочтённое наоборот, это слово воспроизводило почти всю его фамилию», – отмечает Ю. Петрунин [5, с. 12]. Ненадуманность этого наблюдения подтверждается сфрагидной активностью Н. Глазкова.

Слово «хам» в «Признании» Хлебникова – аббревиатура, объединяющая фамилии его и Маяковского; это стихотворение с «хамом» и выражением «пришедший <...> Сам» противопоставлено статье Мережковского «Грядущий хам»: «*Вэ Вэ, Маяковский! – Я и ты, / Нас как сказать по-советски, / Вымолвить вместе в одном барахле? / По Рософесорэ, / На скороговорок скорословаре? / Скажи откровенно: / Хам! / Будем гордиться вдвоём / Строгою звука судьбой*». В этом же ряду – инициалы фамилий Маяковского: «...вы на Пе, а я на эМ» («Юбилейное») и Набокова: «*Только ты, только ты всё дивилась вослед / чёрным, синим, оранжевым ромбам... / «N писатель недюжинный, сноб и атлет, / наделённый огромным апломбом» («Ах, угонят их в степь, арлекинов моих...»); то, что N – не традиционное обозначение неназванного персонажа (от Нето – никто), а именно инициал, убеждает первое лицо в начале стихотворения). Инициальная сфрагида может и не требовать расшифровки: «...лишь на тексты ваши /*

от ОХа, как раньше, не будет опять / ответа» («Не зови меня в виртуальное ваше...» Олега Хлебникова). Инициалы в таких случаях являются своего рода монограммой, разновидностью сфрагиды. Монограммой «ЮМ» помечены многие из графических работ («таких стихов на таком языке») Юнны Мориц, сопровождающих стихотворения в книгах «Таким образом», «По закону – привет почтальону», «Не бывает напрасным прекрасное», но монограмма в этом случае не принадлежит графическому художественному пространству, являясь только знаком авторства, тогда как сфрагида – значимая часть словесного текста. Сравнительно с монограммой сфрагида как авторская печать в лирическом произведении обладает большими ономастическими и семантическими возможностями.

Соотношение монограммы в графике и сфрагиды в стихах Мориц заставляет вспомнить о присутствии Э. Рязанова в его фильмах (эпизодические персонажи в его исполнении, в терминологии кино – камео) и в стихах («Шуточные стихи о Рязанове, сочинённые им же самим», «Когда повышенная влажность...») и об авторских, «сфрагидных» знаках в произведениях других видов искусства. Известно, что в ряде произведений Баха в том или ином виде проходит анаграмма ВАСН (четыре латинские буквы, составляющие имя ВАСН, соответствуют четырём нотам: си бемоль – ля – до – си). В симфонии № 10 Шостаковича, как отмечает исследователь, «прочно утверждается <...> в роли образного символа монограмма d-es-sh – Дмитрий Шостакович (третий раз после Второй фортепианной сонаты и Скрипичного концерта). «Автобиографичность» мотива неоспорима» [6, с. 296].

Особую и тоже неоднородную группу сфрагид составляют псевдонимы поэтов в их стихах: «Я, гений Игорь Северянин...»; «Я приняла наш древний знак – / Святое имя Черубины»; «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна»; журнальный герой-псевдоним у Олейникова («Кто я такой? / Вопрос нелепый! / Я – верховой / Макар Свирепый»). Обратный случай – упоминание настоящего имени в стихах поэта, пишущего под псевдонимом: «Мы Сахаровы, мальчик. Наше имя / Печальнейшею мечено печатью <...> Какие б мы ни брали псевдонимы. / А люди нам всегда с тобою скажут: / Вы Сахаровы, вот вы кто такие» («Сыну» Сухарева). В произведении могут быть названы автоним поэта и его псевдоним: таковы заглавие и эпиграф стихотворения Черубины де Габриак – «Елисавете», «Елисавета – Божья клятва. Черубина де Габриак» или строки Т. Кибирова «<...> когда тишайший м. н. с. Заповев / еще дичился прозвища Кибиров / и продолжал с энергией тупую / вгрызаться в гипс советского ампира» («Парфенову по НТВ внимаю...»). Но псевдоним, в отличие от собственно сфрагиды, – вымышленное имя, поэтому в большей степени соответствует художественной условности.

Кроме документальной формы имени поэта, сфрагидой могут быть фамилия, имя, отчество в разных сочетаниях («*Целование шлёт Николай Олейников / С кучей своих нахлебников...*»; Мориц: «*И Россия была бы виновна / За моё на чужбине житьё, / Но проишляпила Юнна Петровна / Невозвратное счастье своё*» – «Если б я эти годы косые...»), разговорные, просторечные и др. варианты имени (Маяковский: «*... вот и любви пришёл каюк, / дорогой Владим Владимыч*» – «Юбилейное»; Клычков: «*Разговор, что по ночи / Незвестный вор / У Сергей Онтоныча Выломал запор*» – «Помело»; Чичибабин: «*Не родись я Русью, не зовись я Борькой...*» – «Народу еврейскому»). «*Митя-бачи тряхнул стариной, / Митя-бачи пошёл на болото, / На болоте он был старшиной – / Старше всех, кому жить неохота*»: «Митя-бачи» – по-венгерски «дядя Митя» – повторяется пять раз в стихах Сухарева «Болотные страдания». В ряде стихотворений С. Наровчатова повторяется обращение к дочери «*Ольга свет Сергеевна*»: «*Помнишь, Ольга свет Сергеевна, / Как ложилась ты / Вместе с куклой-царевной / Редкой красоты? <...>*» («Кукла»).

Иногда поэт включает в стихотворение разные формы своего имени: «*... Многие научились о Вадике Шершеневиче, / Некоторые ладонь о ладонь с Вадимом Габриэлевичем, / Несколько знают походку губ Димы, / Но никто не знает меня*» – «Квартет тем» Шершеневича; «*Мимо Сени / пробегают / школьные товарищи. / Закричали / Митя с Колей: / – Сенька, / ты чего не в школе? / – Я врачом / в аптеку послан / и вернусь оттуда поздно. / – Раз, два, три, – / Сенечка, / не ври*» – «Моя именнинная» Кирсанова. Нетрудно заметить, что в последнем случае, как и при неоднократном назывании собственного имени в стихотворении («Распутица (По глазковским местам)» Глазкова, «Шуточные стихи о Рязанове, сочинённые им же самим», «Мама и нейтронная бомба» Евтушенко), сфрагида – больше, чем «упоминание» имени автора в его произведении, скорее последнее само становится сфрагидой по отношению к другим (остальным) стихам поэта.

Сфрагида встречается не только в «основном» тексте, но и в рамочных компонентах: в названии («На Сельвинского» – названия эпиграмм Сельвинского, книга стихов Виктора Бокова «Весна Викторевна», «Стихи Ролана Быкова» Р. Быкова, «Это я, Лариса Рубальская. И это всё моё» Л. Рубальской, «Из классического Пригова» Д. Пригова, «Видение Аронзона» Л. Аронзона). Сфрагидное заглавие может быть авторским обозначением жанра стихов («заходерзости» Б. Заходера, «гарики» И. Губермана, «егорики» Е. Труфанова). В этом ряду сфрагиды в посвящении («*Александр Сергеевич, Разрешите представиться, Маяковский*» – «Юбилейное»; «*Ушкуйники. Посвящается А.Ф. Луговскому*» В.А. Луговского), в эпиграфе («*“Ведь под аркой на Галерной...” А. Ахматова*» – один из эпиграфов в «Поэме без героя»), в подписи («*Балетоман Макар Свирепый*» – «Муре

Шварц» («Ах, Мура дорогая...») Олейникова, «По поручению офицеров полка К. Симонов» – «Открытое письмо. Женщине из г. Вичуга» К. Симонова). Имя поэта (его псевдоним) в этих подписях не зарифмовано, в отличие от вписанной в ямбический ритм и зарифмованной сфрагиды в стихотворении Есенина «Письмо к женщине»: «Живите так, / Как вас ведёт звезда, / Под кушей обновлённой сени. / С приветствием, / Вас помнящий всегда / Знакомый ваш / *Сергей Есенин*». Эпиграфом к стихотворению «Ответ Эдуарду» Н. Дементьева являются строки из «Разговора с комсомольцем Н. Дементьевым» Э. Багрицкого. Кроме этого заглавия, указанного в эпиграфе, в нём приводится строка «– *Военком Дементьев, саблю наголо!...*», таким образом, сфрагида здесь двойная.

Имя автора может входить в рефрен: «*Знаешь, Юлька, я – против грусти, / Но сегодня она – не в счёт*» («Зинка» Друниной); «*Вероника, – кричат (варианты: «зовут», «шепча»), – Вероника! / Я последняя песня твоя (Я побуду с тобою ещё)*» («Не боюсь ни беды, ни покоя...» Долиной); «*Закрывай, Василий, душу, / Не выстуживай себя*» («Все открыто, все наружу...» В. Федорова); см. также «Песни на облаке» Б. Вайханского. Выразительна сфрагида в рефренах стихотворений «О Демьяне Бедном, мужике вредном» («...*Стоит Демьян*», «*Ох, брат Демьян!*», «...*Мутил Демьян*») и т. д., «Памятник» Вознесенского («*Я – памятник отцу, Андрею Николаевичу*»). В стихотворении Мориц «Звёздчатой ночи окрас...» в рефрене угадывается детская игра «Замри!»: «*Мориц волнуется – раз, / Мориц волнуется – два, / Мориц волнуется – три...*» (в третьей строфе – счёт в последовательности «два – три – раз»).

«*У старика своя скамья, / У кулика своё Болото, / Привет, Никитские ворота! / Садово-Сухаревская!*» («Окликни улицы Москвы» Сухарева) – здесь сфрагида появляется благодаря «соседству» московской площади и улицы, напоминающему о творческом содружестве С. Никитина и Д. Сухарева.

Иногда название содержит установку на прочтение стихотворения как развёрнутой сфрагиды («Стихи о моём имени» Р. Рождественского). С другой стороны, сфрагида может фактически составлять одностишие: «*Какая я Арефьева?! Я Оля!*».

Редкие случаи, когда буквы авторского имени составляют акrostих, приводит М.Л. Гаспаров: это, в частности, сонеты-акrostихи К. Липскерова (с фразами в два столбца «М. Лозинскому дар от Липскерова К.А.» и «Лозинскому М. шлю покаянные стихи, себя посрамляя, я, Конст. Липскеров») и М. Лозинского (с тремя вертикальными строками «Магу Липскерову от М.Л. Лозинского ответное письмо») [7, с. 22–23]. Сфрагида возможна в верлибре: «*Всю жизнь / строить / баиню / из костей железобетона / чтобы обрадоваться / услышав / как соседские дети спросили: / А*

дядя Володя выйдет?» («Всю жизнь...» Владимира Бурича), – и в стихотворении в прозе: «Но только в 11 вечера выяснилось, что Настя не получила моё смс, а Рома уехал в Питер. Вывод: нужно заводить семью, Дима» («Стихи к сыну. 4» Дмитрия Воденникова).

Разнообразны значения сфрагиды. Первое, очевидное – интерес к звуковой оболочке имени, его семантике, их обыгрывание («Мне дали имя при крещенье – Анна, / Сладчайшее для губ земных и слуха» – «Эпические мотивы. 1» Ахматовой; «Айда, Маяковский! Маячь на юг» – «Юбилейное»; «Мне дело – измена, мне имя – Марина, / Я – брэнная пена морская» – «Кто создан из камня, кто создан из глины...» Цветаевой; «Юнна Мориц, / Мориц Юнна, / в дивной музыке имён / Юнна – солнечна и лунна, / Мориц – молод и влюблён»).

Диалоги и диалогические поэтические формы («Разговор...», «Письмо...» и др.) предполагают обращение собеседников к автору-оппоненту по его имени или воспроизведение разговора, монолога, реплики с упоминанием имени автора стихов: «...Сижу, гляжу на них весёлым волком: / “Ну что, прошу! Хоть прямо, хоть просёлком...” / – Домбровский, – говорят, – ты ж умный человек, / Ты здесь один, а нас тут... Посмотри же!» («Меня убить хотели эти суки...» Ю. Домбровского); «...Когда он (отчим. – О.В.) слёг и тихо умирал, – / Рассказывает мать, – / День ото дня / Всё чаще вспоминал меня и ждал: / “Вот Шурку бы... Уж он бы спас меня!”» – «Спешите делать добрые дела» Александра Яшина).

В творчестве Цветаевой сфрагида связана с имитворческой концепцией и такой её составляющей, как близнецный миф.

Имя «Черубина де Габриак» в стихах Дмитриевой (Васильевой) «подтверждало» таинственность поэтессы, её аристократическое происхождение.

У Ахмадулиной сфрагида соответствует отмеченной М.Н. Эпштейном точной фиксации даты [8, с. 272]. В жанре «дарственной надписи» обе особенности совпадают: «...Писала, уж рассвет синел, / и всё нежнее и сильнее / твои мы: Боря Мессерер / и Белла. 21–22 сентября 1996» («Дарственная надпись на книге “Однажды в декабре”»).

Интерес к своему имени вызывает поиски тёзок и однофамильцев, актуализирует их образы: «По теории вероятности / возможен, даже неизбежен пятый Слуцкий, / терпимый или нетерпимый к однофамильцам...» – «Предтечи» Б. Слуцкого; «Я улетаю! Я улетаю! <...>А прилетела, / а прилетела – / тёзка Мария молчит из угла...» – «Старое платье» М. Аввакумовой; «Я скажу о Роберте, о Роберте Эйхе! / В честь его / стоило детей называть!» – «Стихи о моём имени» Р. Рождественского (об отношении к имени Р. Рождественского А. Ахматовой, вероятно, не знавшей ни

этого стихотворения 1959 г., ни происхождения имени его автора, вспоминает: Л.К. Чуковская в записи 22 марта 1964 г.: «Я спросила, нравятся ли ей его стихи.

– Не читала и читать не стану! Поэт – это человек, наделенный обостренным филологическим слухом. А у него английское имя при поповской фамилии. И он не слышит. Какие уж тут стихи!» [9, с. 189]).

Сфрагида может быть вызвана обращением к одноимённому святому, как в стихотворении М. Аввакумовой, или именинами героя: «*Нынче, как повелось, именинница / Я и тысячи прочих Татьян <...> Это я говорю вам с обочины, / Я, Татьяна, плохая сестра...*» («25 января» Т. Бек), «*И жребий наметился точный / Под сенью невидимых крыл – / Святой Анатолий Восточный / Изгнанник и мученик был. // Далёкий заоблачный житель, / Со мной разделивший тропу, / Таинственный ангел-хранитель, / Спасибо тебе за судьбу!*» («Крещение. Солнце играет» А. Жигулина). (См. также «Сын Мстислава, княжич Мономаха...» Вс. Рождественского, «Разруху» Ольги Анстей, «Зимнего Николу» Н. Дмитриева; близко к этому упоминание храма святого, совпадающего с именем поэта: «*Запестрели цветные палатки / У Николы на вешнем торгу*» Н. Тряпкина.) В последнем четверостишии поэмы Глазкова «На взятие Поэтограда» это значение сфрагиды совпадает с попыткой героя осмыслить своё место в поэзии: «*И тебя зачислят в книгу / Небывалых стихотворцев, / И меня причислят к лику / Николаев Чудотворцев.*» «*Я любил, / о мой тёзка из Солуни, / сочинять на кириллице / лирику!*» («Греческое» Кирилла Ковальджи) – здесь имя поэта не только легко прочитывается, но и анаграмматически обыгрывается («*кириллице лирику!*»). Сонет Л.Н. Вилькиной «Я» построен на конфликте имён: домашнего Бэла (Изабелла) и данного при крещении Людмила.

Ещё Ю. Тынянов отмечал, что герой Маяковский близок биографическому автору: «Маяковский в ранней лирике ввёл в стих *личность* не стёршегося “поэта”, не расплывчатое “я”, и не традиционного “инока” и “скандалиста”, а поэта с адресом. Этот адрес все расширяется у Маяковского; биография, подлинный быт, мемуары врастают в стих (“Про это”). Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей, – сам Маяковский» [10, с. 274]. Частое упоминание Маяковским своего имени Ю. Карабчиевский объясняет стремлением к поэтическому самоутверждению: «Его гложет сомнение в самоценности слов, безличных, хоть даже и им придуманных, в их способности утвердить его имя в грядущем. Любой, даже деформированный им, язык, даже стих, состоящий из одних неологизмов, кажется ему чересчур анонимным. И он вводит прямо в стихи это имя, так, чтобы оно мелькало повсюду: в заглавии, в тексте, в рифмованной подписи...» [11, с. 141]. Сфрагида у Кирса-

нова, называвшего себя «циркачом стиха», мотивирована и его преклонением перед Маяковским. Возможно, тот же источник – и у сфрагид Воденикова; «по частотности местоимения “я”, – замечает критик, – он переплывает, вероятно, даже раннего Маяковского» [12, с. 19].

Включение в стихи своего имени связано с обращением поэта к традиционной теме памятника, поисков смысла жизни и творчества, подведения итогов, в том числе и предварительных. Сфрагида встречается в разных вариантах поэтического осмысления этой темы. Прямо, начиная с названия стихов и эпиграфа к ним из Горация, следует этой традиции В. Брюсов в «Памятнике»: *«И станов всех бойцы, и люди разных вкусов, / В каморке бедняка, и во дворце царя, / Лукуя, назовут меня – Валерий Брюсов, / О дружбе с дружбой говоря»*. Громогласным утверждениям Маяковского противостоят косвенные иронические и пародийные решения Мандельштама: *«Это какая улица? / Улица Мандельштама <...> И потому эта улица / Или, верней, эта яма / Так и зовётся по имени / Этого Мандельштама; «Мандельштам Иосиф автор этих разных эпиграмм. / Никакой другой Иосиф не есть Осип Мандельштам»* – «Антология житейской глупости». *«Мой белый божественный мозг / Я отдал, Россия, тебе: / Будь мною, будь Хлебниковым»*, – утверждает В. Хлебников в стихах *«Вши тупо молилися мне...»*. В предсмертном стихотворении *«Есть две страны: одна – Болыница...»* поэт даёт ёмкое определение своего творчества, его места в русской поэзии: *«В вершинах пляска ветродуев, / Под хрип волчицной трубы / Читаю нити: “Н.А. Клюев, – / Певец олонецкой избы!”»*. *«На Мишку прежде него стал непохож Светлов...»* – начало стихотворения Светлова «Товарищам». *«Вот-вот цветы взойдут, аля, / На ребрах, у ключиц, на голове, / Напишут в травнике – Elena arborea...»*, – размышляет героиня стихотворения Е. Шварц «Зверь-цветок». Заметно поддерживает эту традицию и Николай Глазков: *«...Правдиво отразить двадцатый век / Сумел в своих стихах поэт Глазков, / А что он сделал, сложный человек?... / Бюро, бюро придумал...пропусков!»* («Примитив»). «Автопародия» подчёркивает высокую частотность имени поэта в его произведениях: *«А стихи мои умометр / Для ума, / Славен тот, кто их запомнит, / Все тома. // В каждом томе, словно в доме / Для стихов, / Обитателей нет, кроме / Как Глазков»*.

В стихах, открыто ориентированных на поэтические традиции и поэтому нередко стилизованных, реминисцентных, пародийных или иронических, сфрагида особо выразительна. Здесь она выступает знаком продолжения и переосмысления традиции. *«Нерукотворную Россию / Я, песнопевец Николай, / Свидетельствую, братья, вам»*, – провозглашает Клюев в «Погорельщине». «Разговор с эпиграфом» Вознесенского, прямо обращённый к «Юбилейному», к ритмике, лексике, графике, в целом к образному строю

стихотворения и – вслед за Маяковским – к Пушкину, завершается соответствующей подписью-«телеграммкой»: *«ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ / РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВИТЬСЯ = / ВОЗНЕСЕНСКИЙ»*. Другой ряд поэтов представлен в «Стихах о Николае Тряпкине», оттапливающих от некрасовских строк *«Не бездарна та природа, / Не погиб ещё тот край...»*, воспроизведённых в эпитафии и в начале стихотворения. *«Ты же, Тряпкин Николай, – обращается Бог к герою, – Заходи почаще в рай. / Только песенки плохие / Ты смотри не издавай. // А не сделаешь такого, / Я скажу, мол: “Ах ты вошь!” / И к Сергею Михалкову / В домработники пойдёшь»*. Возможно, что в этом стихотворении учтён опыт обращения Демьяна Бедного к Некрасову в «Семенах»: и там и здесь – цитаты из «Школьника», задающего на формальном уровне ритм 4-стопного хорея, а на содержательном – тему творческой самореализации, вдохновлённую авторитетным поэтическим напутствием. К сюжету «Стихов о Николае Тряпкине» поэт возвращается в стихотворении «Скоро к вечному пределу...». Бог оценивает, теперь уже посмертно, творчество героя, вводя его в круг «знатных мужиков» – Кольцова, Есенина, Бёрнса, Гесиода: *«... Что явился к нам достойный / С посевных сторон, / Что стихов за ним хороших / Непочатый край, / Что зо-вут его в России: / Тряпкин Николай»*.

Своё место в поэтическом контексте оценивает и Ю. Ким: *«Юлий Ким и Городницкий, / Две заслуженных гитары, / Две почтенных седины, / Песни авторской титаны, / Колебатели струны, / Посреди родной страны / На просторном перегоне / В замечательном вагоне – / В мяском, / Спальном, чёрт возьми! – / Как у Бога на ладони, / Ужинают визави»* («Юлий Ким и Городницкий...»).

О поэтической преемственности прямо сказано в стихотворении Рубцова «Я переписывать не стану...»: *«...Но я у Тютчева и Фета / Проверю искреннее слово, / Чтоб книгу Тютчева и Фета / Продолжить книгою Рубцова!...»*. Не без надежды на возможное будущее признание оценивает свой труд герой Чичибабина в завершающем книгу «Колокол» стихотворении «Сколько вы меня терпели...»: *«В чинном шелесте читален / или так, для разговорца, / глухо имя Чичибабин, / нет такого стихотворца. // <...> все вы с Блоком, с Достоевским, – / я уйду от вас сегодня. // А когда настанет завтра, / прозвонит ли моё слово / в светлом царстве Александра / Пушкина и Льва Толстого?»*.

Имена реальных лиц, в том числе художников – предшественников и современников поэта, могут сопровождать сфрагиду и в других целях. Так, герой шуточного стихотворения Потёмкина «Да и нет», уверенный в глупости критика, писавшего об Андрееве и Брюсове, но сомневающийся в собственном уме, находит ответ у «Жени»: *«Сперва меня облакала, / А потом сказала: – / “Ты меня любишь, Петя, / Значит, ты самый умный на*

свете...”». «Женя» – жена Потёмкина Е.А. Хованская; ей, «Женé-Жéне», посвящён сборник «Герань». «Увеличились у Лили шансы, – признаётся героиня Черубины де Габриак (Елизаветы Дмитриевой), – В Академии поэтической. / Ах, ведь раньше мечтой экзотической / Наполнял Гумилёв свои стансы. // Но мелодьей теперь эротичной / Зазвучали немецки романсы, – / Ах, нашёл он её симпатичной. / И она оценила Ганса» («Увеличились у Лили шансы...»); Иоганнес Фердинанд фон Гюнтер заведовал немецким отделом журнала «Аполлон»).

В шуточных стихах ещё одного поэта – «Генриетте Давыдовне» – героиня, замечая: «...А Олейников, скромный красавец, / Продолжает в немилости быть», – призывает «Груню» предпочесть его «Шварцу» (Е.Л. Шварцу): «Полюбите меня, полюбите! / Разлюбите его, разлюбите!», – с упоминанием имени «соперника». В пародийных стихах «Залетела в наши тихие леса...» эти имена называются вместе с именами Маршака и Чуковского: «А оса уже в редакции кружится, / Маршаку всадила жало в ягодицу. / И Олейников от ужаса орёт, / Убежать на Невский Шварцу не даёт. // Искусала бы оса всех не жалея, / Если б не было здесь автора Корнея». Возможно, что «журнальные» сфрагиды Олейникова восходят к стихам Некрасова «О погоде (Уличные впечатления). Часть первая. 4», к рассказу рассыльного Миная, упоминающего многие реалии того времени: «<...> С “Современник” нянчусь давно: / То носил к Александру Сергеечу, / А теперь уж тринадцатый год / Все ношу к Николаю Алексеичу, / – На Литейной живет <...>».

«Асимметричная» рифма «асимметрию – Дмитрию», подчёркивает авторскую иронию в «Проклинании Кушнера» Сухарева: «Перед тайной полушарий / Я тридцатый год стою, / Я решить её решаю, / Электрод в неё сую. / Наконец в асимметрию / Пролезаю на вершок, / Глядь, а Кушнер мне, Дмитрию, / Про неё суёт стишок». За нарочито разговорными интонациями стихов Кибирова «Кто за Петра I...» ощутимы серьёзные авторские интенции: «Кто за Петра I / и Алексея Германа. // А кто за Николая II / и Никиту Михалкова. // Вот кино какое. // А может, кто-нибудь за короля Артура / (и Кибирова Тимура)? // Вот такая литература».

Возможно, что шуточные произведения, включающие сфрагиды, «помнят» о пушкинских стихах «На картинке к “Евгению Онегину” в “Невском альманахе”»: «Вот прошед чрез мост Кокушкин, / Опершись о гранит, / Сам Александр Сергееч Пушкин / С мосье Онегиным стоит».

Как видно из этих примеров, поэты называют по имени не только себя, но и участников лирического сюжета. Лирика перестаёт быть безымянной, отвлечённой, что считается одной из родовых её черт. Это утверждение требует оговора. Имеющие имена участники лирического сюжета появля-

ются, как правило, в шуточных или иронических стихах повествовательного характера. Видимо, поэты понимают, что «...обращение к конкретному собеседнику обескрывает стих, лишает его воздуха, полёта, воздух стиха есть *неожиданное*. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это – властительный, неколебимый закон» [13, с. 148]. Имена собеседников плохо сочетаются с отвлечённой лирической медитацией, элегической созерцательностью.

Сфрагида может быть вызвана обращением поэта к собственному детству и – шире – к фактам собственной биографии; такие стихи близки к автобиографической прозе, в которой у героя – то же имя (псевдоним), что и у автора. «*А в доме у Тарковских / Полным-полно приезжих, / Гремят посудой, спорят, / Не разбирают ёлки...*»; – здесь автобиографизм начальных строк стихотворения Тарковского «Мерещится веялка» («Зима в детстве», II) поддержан «самым младшим» в следующем четверостишии: «...*А самый младший болен*». В этот ряд входят сфрагиды из стихов Твардовского «Есть обрыв, где я, играя...»: «*Есть берёза влобхвата, / Та берёза во дворе, / Где я вырезал когда-то / Буквы САША на коре...*», из «Единственного стихотворения 2005 года» Воденникова: «...*Я вернулся сюда посмотреть / (потому что потом не смогу) / на корабль, на двух медвежат, на двух мальчиков – Олю и Диму*», из стихотворения Старшинова «Я был когда-то ротным заповалой...»: «...*И вдруг наш старшина на всю округу / Как гаркнет: – Эй, Старшинов, запевай!*», из стихотворения Рубцова «Пора любви среди полей...»: «*Да не забудь в конце концов, / Хоть и не ты, не ты моя: / На свете есть матрос Рубцов, / Он друг тебе, любимая*», из стихов Жигулина «Предок», «Дорогие родители!», Кибирова «Послание Ленке», поэм Ахмадулиной «Моя родословная» и Евтушенко «Станция Зима», «Мама и нейтронная бомба», стихотворения А. Филиппова «Моя родословная». Это значение сфрагиды восходит к «Моей родословной» Пушкина.

В этом же ряду – и сфрагиды из стихов о матерях поэтов: «*С ребятишками по-вдовьи / в поле маялась она – / Щипачёва Парасковья...*» («Могила матери» Щипачёва), «*Падают страшные комья весенние / Новодевичьего монастыря. / Спят Вознесенский и Вознесенская – / жизнью пронизанная земля*» («Мать» Вознесенского). В сонете-акrostихе «Матери» Б. Лившица первые буквы строк образуют имя матери поэта в дательном падеже – «Теофилии Лившиц».

Как заметно из приведённых примеров, сближение автора и героя может быть мотивировано рядом причин. Так, у Мориц сфрагида отвечает постоянному в её творчестве принципу анаморфозы (наложения, перетекания, слоения) и близка другому имени её героини – Поэтка. Кроме того, сфрагида объяснима, с одной стороны, подчёркнутой ориентацией поэта на свои

творческие принципы и на своего читателя, знающего о верности себе поэта и его «я», с другой же, – установкой на «примитив», «лубок», восприятие её поэзии наивным читателем, ребёнком: «*Целый ананас! Он – для целой улицы, / А ещё для Юнны Мориц и для белой курицы*» («Курица»). Стихи «Это – Я!», как и другие стихотворения в книге «Ванечка», являются акростихом: начальные буквы строк составляют имя и фамилию автора; кроме того, «*Юнна Мориц*» – первые слова этого акростиха. В другом акростихе – «Дед Юра» – среди заглавных букв каждой строки, дважды повторяющих название, буква «Ю» является первым инициалом сфрагиды («Ю. Мориц»: «*Ю. Мориц вчера подарил он слона <...> Ю. Мориц – советник хвостов и усов...*»). Открытые акростихи в книге «Ванечка» не предполагают расшифровки, это нескрываемая игра (см. авторское предисловие к книге), обнажение приёма, как и присутствие имени Мориц в её стихах. Игровой принцип в детской поэзии, соответствующий игре на границе вымысла и реальности, встречался в стихах для детей Саши Чёрного: «*... Это ваш слуга покорный, / Он зовётся “Саша Чёрный”... / Почему? Не знаю сам*» («Детям»). Кавычки здесь маркируют игру в игру: вместо настоящего имени поэта называется псевдоним. Сфрагида заметна и в детских стихах Тима Собакина: «*И мама шепнёт мне: / “Тимоша, вставай!..” . / А я ей отвечаю: / “Я сплю... Не мЫшай”*» («Мышинный посёлок»).

Эти наблюдения далеко не исчерпывают особенностей русской поэтической сфрагистики XX–начала XXI веков. Но и они позволяют сделать вывод о том, что сфрагида – не просто упоминание в стихах имени их автора. В многообразии своих форм и функций она, расширяя субъектную сферу поэзии XX века, обретает статус формы лирического высказывания как актуализированного сближения автора и героя. Известное положение о том, что личное местоимение в лирическом стихотворении «выступает как совершенно необходимый и универсальный элемент» [14, с. 37], не просто оспорено, а едва ли не опровергнуто в русской поэзии последнего века.

Литература

1. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.
2. Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М., 1998.
3. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
4. Ронен Омри. Плагиат // Звезда. 2009. № 3. С. 214–221.
5. Петрунин Ю. «Вокзал» Глазкова // Литературная газета, 2012. № 12–13.
6. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2-х кн. Кн. 2. Л., 1986.
7. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях: Учеб. пособие для вузов. М., 1993.
8. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
9. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. Том 3. М., 1997.

10. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993.
11. Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М., 1990.
12. Куллэ В. Король, дама, валет (о воинствующем инфантилизме) // Арион. 2008. № 4. С. 15–27.
13. Мандельштам О.Э. О собеседнике // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза. М., 1990.
14. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

Художественное время и форма высказывания в русской лирике XX–XXI веков (некоторые наблюдения)

Известное положение об опосредованности времени в лирике внутренним миром лирического субъекта (см., например: [1, с. 184]) требует распространения в связи с усложнением форм высказывания в поэзии последних веков. Понятно, что в лирике сохраняются присущие ей свойства: приоритет настоящего времени при взаимодействии разных временных планов, дробность хронотопа, диалектика мига и вечности, высокая степень условности. Тем не менее расширение нарративной сферы не могло не повлиять на художественное время в этом роде литературы, расширить возможности (если не открыть новые) в темпоральной организации и индивидуализации образов времени. Некоторые из этих возможностей будут рассмотрены далее.

Одну из них представляют стихи поэта (лирического субъекта) о его ранних авторепрезентативных стихах, цитируемых или называемых здесь же. Взгляд из настоящего в прошлое в этих произведениях не только способствует сопряжению времен, как это свойственно, например, элегии. Соотношение теперешнего сознания героя с прежним его отношением к миру стирает границу между «я»-поэтом и лирическим «я», как и границу между художественным и реальным временем. «Я» в таких произведениях, оказываясь транспозицией настоящего автора, более открыто, чем лирический герой, стоит между читателем и изображённым миром. Границы между автором и его представителем, между реальностью и вымыслом размываются; поэт оказывается одновременно внутри и вне творимого им мира. В подобных случаях наблюдается двойной парадокс нераздельности-неслиянности – не только автора и героя, но и времени эмпирического и поэтического.

В стихотворении Бунина 1923 года «Опять холодные седые небеса...» герой, цитируя свои ранние стихи, сетует на себя молодого, в очередной раз предающегося «печали», и сожалеет об утраченной возможности писать о цикличности времени:

«Опять холодные седые небеса,
Пустынные поля, набитые дороги.
На рыжие ковры похожие леса,
И тройка у крыльца, и слуги на пороге...»
– Ах, старая наивная тетрадь!

Как смел я в те года гневить печалью бога?
Уж больше не писать мне этого «опять»
Перед счастливою осеннею дорогой! [2, с. 22]

Можно предположить, что первое четверостишие – подлинные строки Бунина из неизвестной читателю рукописи («старой наивной тетради»),

учитывая их сходство с опубликованными стихами начинающего поэта (ср.: «*Пустыня, грусть в степных просторах. / Синеют тучи. Скоро снег. / Леса на дальних косогорах / Как желто-красный лисий мех*» [3, с. 65]; «*Седое небо надо мной / И лес, раскрытый, обнаженный*» [3, с. 68]; «*И вот опять уж по зарям / В выси, пустынной и привольной...*» [3, с. 112]).

В «Послании» Ю. Мориц, как и в бунинском стихотворении, диалог разновозрастных сознаний лирических субъектов – это соотношение разных представлений о времени (образов времени):

«Когда мы были молодые
И чужь прекрасную несли,
Фонтаны били голубые,
И розы красные росли», –

Я сочинила эту прелесть,
Я вам напела этот бред,
Когда ряды ещё не спелись,
И двадцать семь мне было лет.

Да, в двадцать семь дела крутые
Язык способны развязать, –
Когда мы б ы л и молодые
В прошедшем времени сказать!..

Друзья, вам очень пригодится
Отвага сердца в двадцать семь.
Пусть молодится ягодаица –
Ей надо выглядеть, как всем,

А мне вот этого не надо
Ни в двадцать семь, ни в триста лет.
Есть возраст рая, возраст ада –
И в этом возрасте поэт [4, с. 76].

Эти стихи 2004 года в книге «Не бывает напрасным прекрасное» (2006) следуют сразу после стихотворений «Когда мы были молодые...» (1965) и «Хорошо – быть молодым!» (1975). В таком их расположении заметна авторская ориентация на знакомую читателю (стихотворение названо «Послание» и адресовано «друзьям») песню С. Никитина, представляющую собой контаминацию двух ранних стихотворений. Причём второе вошло в песню полностью, а первое – только начальной (она же рефренная) строфой. В самом «Послании» есть намёк на эту песню: «...*Я вам напела этот бред...*». Это дополнительный ресурс размывания границ между художественной условностью и реальностью, как между поэтом и лирическим субъектом, временем изображения и временем изображённым. Указание на

возраст («...двадцать семь мне было лет») совпадает с реальным возрастом, в каком были сочинены стихи «Когда мы были молодые...».

«Опять холодные седые небеса...» Бунина с «Посланием» Мориц сближают не только начальные строфы, в которых ранние стихи цитируются как «*наивные*», «*прелестно-бредовые*». Присущее молодости острое восприятие времени (ощущение повторяемости всего и вся у Бунина, быстротечности времени у Мориц) преодолевается в обоих стихотворениях усилившимся в зрелом возрасте чувством (без-) вневременности жизни. Бунинского героя, переживающего «*молодую старость*», ждёт «*счастливая осенняя дорога*», то есть встреча с инобытием, в других поздних стихах обозначенным и как «*радость воскресения*», и как восходящая к Баратынскому «*несрочная весна*». Героиня Мориц пребывает в семантически близком позднему Бунину метафизическом «*возрасте рая, возрасте ада*».

К своей «Охоте на волков» (1968) В. Высоцкий возвращается в стихах «Прошла пора вступлений и прелюдий» (1972) и «Охота с вертолетов (Конец охоты на волков)» (1978). В стихотворении 1972 года автор напоминает о себе прежде всего заглавием знаменитого произведения, ставшего популярным у «*больших людей*»:

Прошла пора вступлений и прелюдий.
Все хорошо, не вру, без дураков,
Меня к себе зовут большие люди,
Чтоб я им пел «Охоту на волков».
<...> Услышал он «Охоту на волков» <...>
<...> Он поднял трубку: «Автора «Охоты» <...>
<...> Я проорал ту самую «Охоту».
<...> Про всех про нас, какие к черту «Волки»?!»

Неоднократное (точное и сокращённое) воспроизведение заглавия передаёт спровоцированное этой песней переживание времени и ожидание вполне прогнозируемого будущего в итоговом обобщении:

Ну все, – теперь, конечно, что-то будет.
Уже три года в день по пять звонков.
Меня к себе зовут большие люди,
Чтоб я им пел «Охоту на волков» [5, с. 217].

Об этом будущем метафорически сказано в завершающих условный цикл стихах «Охота с вертолетов (Конец охоты на волков)». «Я» здесь, как и в раннем стихотворении, – волк, – возможно, тот, кто «*из повиновения вышел*» и теперь является вожаком расстреливаемой стаи. «Масочность» ролевой лирики снимается названием, выраженной в нём авторской позицией. Подчёркивающее самостоятельность этих стихов отсутствие кавычек во второй части заглавия, не отменяет их аллюзивности по отношению к

стихотворению десятилетней давности. К нему, к «началу», к первому в этом цикле стихотворению, его проблематике, отсылает и слово «конец». Но «конец» означает и более изощрённый способ охоты, не оставляющий волкам шансов на спасение. «Конец» – это и обострившееся авторское понимание трагизма жизни, её беспощадности к сильному и независимому характеру.

Заглавие стихотворения Высоцкого заставляет вспомнить о других рамочных компонентах, их роли в субъектной и временной организации лирического произведения.

Предпосланный сонету Ахматовой «Родная земля» (1961) эпитафия «*И в мире нет людей бесслезней, / Надменнее и проще нас*», представляющий собой заключительные строки стихотворения «Не с теми я, кто бросил землю...», сопровождается датой его написания – «1922». «Родная земля» приобретает эпическое звучание не только благодаря форме высказывания («мы» в эпитафии и в основном тексте), но и датам «1922» и «1961», замыкающим настоящее время стихотворения в большое историческое время и напоминаящим о почти полувековом трагическом опыте автора.

В «Стихах из детской тетради» (1958) А. Тарковского эпитафия «...*О, мать Ахайя, / Пробудись, я твой лучник последний...*» и указание «*Из тетради 1921 г.*» не только предшествуют основному тексту, но и включены в него, причём слова эпитафии, начинающего стихотворение, его и завершают в том же графическом исполнении. Так подтверждается «верность» избранного в детстве поэтического пути, в котором личный опыт героя и конкретное время его жизни и творчества включаются во всеобщую историю и культуру, поверяются ими:

<...>

За гекзаметр в холодном вокзале.
Где жила молодая свобода,
Мне военные люди давали
Черный хлеб двадцать первого года.

Значит, шел я по верной дороге,
По кремнистой дороге поэта.
И неправда, что Пан козлоногий
До меня еще сгинул со света.

Босиком, но в буденовском шлеме,
Бедный мальчик в священном дурмане,
Верен той же аттической теме,
Я блуждал без копейки в кармане.

Ямб затасканный. Рифма плохая –
Только бредни, постылые бредни,
И достойней:

«О, мать Ахайя,
Пробудись, я твой лучник последний...» [6, с. 162–163].

Границы между автором и лирическим субъектом, между реальностью и вымыслом стираются и в случае сфрагиды (упоминания поэтом в стихотворении своего имени или псевдонима), редкой в русской поэзии до XX века. При этом конкретизируется реальное (эмпирическое и историческое) время, во многом снимается присущий лирике принцип неопределённости.

Стихи, обращённые к собственному детству поэта и – шире – к фактам его биографии, близки к автобиографической прозе, в которой у героя – то же имя, что и у автора. «*А в доме у Тарковских / Полным-полно приезжих, / Гремят посудой, спорят, / Не разбирают елки...*» [6, с. 288] – здесь автобиографизм начальных строк стихотворения Тарковского «Мерещится вялка» («Зима в детстве», II) поддержан «самым младшим» в следующем четверостишии: «...*А самый младший болен*». В этот ряд входят сфрагиды из стихов А. Твардовского «Есть обрыв, где я, играя...»: «*Есть береза влобхвата, / Та береза во дворе, / Где я вырезал когда-то / Буквы САША на коре...*» [7, с. 105], из «» Н. Рубцова: «*Да не забудь в конце концов, / Хоть и не ты, не ты моя: / На свете есть матрос Рубцов, / Он друг тебе, любимая*» [8, с. 247] и др. Восходящая к «Моей родословной» Пушкина, эта возможность обогащения субъектной и временной сфер лирического произведения получила широкое распространение в современной поэзии.

Благодаря сфрагиде такие стихи могут становиться своеобразным документальным свидетельством, фиксирующим факты уходящей (ушедшей) истории: «...*Сижусь, гляжу на них веселым волком: / „Ну что, прошу! Хоть прямо, хоть проселком...”*» / – Домбровский, – говорят, – ты ж умный человек, / Ты здесь один, а нас тут... *Посмотри же!*» [9, с. 161] («Меня убить хотели эти суки...» Ю. Домбровского); «*Мы Сахаровы, мальчик. Наше имя / Печальнейшею мечено печатью <...> / Какие б мы ни брали псевдонимы, / А люди нам всегда с тобою скажут: / Вы Сахаровы, вот вы кто такие*» [10, с. 333] («Сыну» Д. Сухарева); «*Но успешно миновала юность робкая моя. / И давно забочусь мало о таких моментах (О «славе – яркой заплате».* – О.В.) я. / *Больше нет советской власти, лишь доносится в ночи. / Не ищи, бахытик, счастья, легкой смерти не ищи*» [11, с. 147] («Я шагал с эпохой в ногу, знал поэтов и певцов...» Б. Кенжеева). В этот ряд можно включить стихи поэтов-фронтовиков: «Что-то вспомнилась война» Е. Савинова, «Когда потребуется справка» М. Тимошечкина, – и поэтов, чьё детство совпало с войной: «Друзьям, павшим на Ладогe» О. Шестинского, «Литовцы на Орловщине» Д. Блынского. Сфрагида в этих произведениях отвечает желанию авторов сохранить жестокие реалии прошлого, имена близких, противостоять разрушительной силе войны и времени:

Я плыву на рыбацком челне,
холодна вода, зелена...
Вы давно лежите на дне.
Отзовитесь, хлопцы, со дна.
Борька Цыган и Васька Пятак,
огольцы, забияки, братцы,
я – Шестина из дома семнадцать,
вы меня прозывали так.
В том жестоком дальнем году,
чтоб не лечь на блокадном погосте,
уезжали вы –
кожа да кости –
и попали под бомбу на льду.
Непроглядна в путину вода,
не проснуться погодкам милым,
их заносит озерным илом
на года,
на века,
навсегда [12, с. 531]
(«Друзьям, павшим на Ладогe» О. Шестинского).

Сфрагида, встречающаяся в разных вариантах поэтического осмысления традиционной темы памятника, поисков смысла жизни и творчества, подведения итогов, способствует самоутверждению автора в современности и вечности:

<...>
А стихи мои умометр
Для ума,
Славен тот, кто их запомнит,
Все тома.

В каждом томе, словно в доме
Для стихов,
Обитателей нет, кроме
Как Глазков [13, с. 213]
(«Автопародия» Н. Глазкова).

Здесь можно назвать «Юбилейное» В. Маяковского, «Вши тупо молился мне...» В. Хлебникова, «Есть две страны: одна – Больница...» Н. Клюева, «Стихи о Николае Тряпкине» и «Скоро к вечному пределу...» Н. Тряпкина, «Я переписывать не стану...» Н. Рубцова, «Сколько вы меня терпели...» Б. Чичибабина, «Зверь-цветок» Е. Шварц и др. (Подробнее об имени поэта в его стихах и его функциях см. статью «Сфрагида как форма лирического высказывания в русской поэзии XX–начала XX веков» в этом сборнике.)

Большую группу составляют стихотворения, написанные от лица умершего (погибшего). К этой субъектной форме поэты обращались и раньше, но в лирике XX века «голос мертвого» (заглавие стихотворения В. Брюсова 1906 г.) усложняется обращением, призывом, инвективой, предположением, прогнозом и др.

Широкий интенциональный спектр этой субъектной формы определяет сложность временной организации, способствуя выражению различных ценностных отношений к миру. Взгляд из вечности (бездвременно) может быть обращён в настоящее, прошлое, будущее, по-разному их сочетать.. («Идешь, на меня похожий...» М. Цветаевой, «Голос Дженни» В. Ходасевича, «В разведке» М. Светлова, «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» О. Мандельштама, «Я убит подо Ржевом» А. Твардовского).

В «Балладе о без вести пропавшем» А. Дольского мысль о бессмысленности войны, убивающей равное право каждого на жизнь, и об общей за неё ответственности передана не только через сходство убитого советского бойца, ведущего рассказ, и похоронившего его «*гитлерюгенда*», но и с помощью сфрагиды, сближающей автора с его мёртвыми героями:

<...>

А через день, когда вернулись наши,
убитый Ганс в обочине лежал.
Мой друг сказал – как он похож на Сашу!
Теперь уж не найдешь его, а жаль...
И я лежу уже десятилетия
в земле чужой, я к этому привык,
и слышу – надо мной играют дети,
но я не понимаю их язык [14, с. 9].

Особыми поэтическими «полномочиями» может быть наделён лирический субъект, не являющийся ни лирическим «я», ни лирическим персонажем, как в сонете Бунина «Отчаяние» [3, с. 308]. Он написан от имени «я», вечно пребывающего в мире и переживающего вечную его боль. Вечность его присутствия в несправедном мире подчёркнута фрагментарностью стихотворения – многоточием и союзом «и». Это же «я» ведёт повествование в стихах 1912 года «На пути из Назарета» [3, с. 344–346]. При встрече со «*святой девой*» «я» знает о судьбе её сына, о «*рыцарских соборах*», которые уже – «*древние*», знает, что она – «*в юности нетленной*»; «я» одновременно пребывает и там, тогда, и здесь, теперь, и всегда, «*всюду*». Обнаруживает себя это «я» и в стихотворении 1907 года «Пустошь»: «...*Свидетель / Великого и подлого, бессильный / Свидетель зверств, расстрелов, пыток, казней, / Я, чье тело отмечено навеки / Клеймом раба, невольника, холопа...*». Утешение «*неотомщенным*» «*почившим*» и самому повествователю – его

знание о страданиях потомков их притеснителей – двусмысленно: за сочувствием прочитывается понимание неизбежности рабства: «...Я говорю почившим: “Спите, спите! / Не вы одни страдали: внуки ваших / Владык и повелителей испили / Не меньше вас из горькой чаши рабства!”» [3, с. 285]. Неоднозначность этого условного обращения в третьей, последней части стихотворения усложняет сострадательную интонацию первых двух.

Вновь о себе всезнающее «я» напоминает в стихотворении 1916 года «В орде». Здесь этот лирический субъект не просто противоположен столь же всеведущему и вездесущему повествователю из стихотворения «Пустошь», – его агрессия подтверждает вечность рабства. Он – один из тех «владык и повелителей», чьи внуки испьют «из горькой чаши рабства». Имя Могол условно, так как обозначает не столько конкретного будущего завоевателя, сколько «то самое» зло, разрушение, насилие, о которых «во веки веков не забудет земля».

Воплощением этого инвариантного типа правителя является и волошинский Дметриус-император:

Убиенный много и восставый,
Много лет со славою правил я
Отчею Московскою державой,
И години более кровавой
Не видала Русская земля
<...>

Правил я лихой годиною бед.
И опять приду чрез триста лет [15, с. 92]
(«Дметриус-император (1591–1613)»; 1917).

Во всех этих стихотворениях повторяемость и параллельность событий прошлого и настоящего сливают эпохи в одно общее время. Сознание «я», не равного близкому автору лирическому «я», совмещает время линейное и время цикличное.

Распространение в поэзии XX века такой формы выражения авторского сознания, как «неосинкретический субъект» (С.Н. Бройтман), или «лирическая полисубъектность» (В.Е. Хализев), означает и синкретизм временных планов в соответствующих стихотворениях. Это относится к таким известным произведениям, как цикл А. Блока «На поле Куликовом», «Гонимый – кем, почему я знаю?», «Меня пронесут на слоновых...» В. Хлебникова, стихотворения «На розвальнях, уложенных соломой...» О. Мандельштама, «Гамлет» Б. Пастернака. Возможно, к этим «неосинкретическим субъектам» восходят перевоплощающиеся герои и совмещаемые ими времена в стихотворениях С. Липкина «Моисей», «Зола», «Подражание Мильтону», О. Чухонцева «Чадаев на Басманной», «Песня (В лес пойду дрова рубить...)» и «Местоимения» Л. Лосева и др.

Эти наблюдения далеко не исчерпывают разнообразных форм соотношения субъектной и временной организации лирического стихотворения в поэзии. Отдельного исследования в этом аспекте заслуживают многочисленные инфинитивные стихи, другие виды ролевой лирики, в частности, произведения, речь в которых ведётся «от лица» часов и т. д.

Литература

1. Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2004. С. 182–197.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. Стихотворения. 1918–1953. Переводы. М., 1967.
3. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Стихотворения. 1886–1917. М., 1965.
4. Мориц Ю.П. Не бывает напрасным прекрасное. М., 2006.
5. Высоцкий В.С. Избранное. М., 1988.
6. Тарковский А.А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1991.
7. Твардовский А.Т. Избранные произведения. В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1990.
8. Рубцов Н.М. Видения на холме: Стихи, переводы, проза, письма. М., 1990.
9. Домбровский Ю.О. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1993.
10. Сухарев Д.А. Много чего. М., 2008.
11. Кенжеев Бахыт. Из семи книг: Стихотворения. М., 2000.
12. Русская поэзия. XX век. Антология. Под ред. В.А. Кострова. М., 1999.
13. Глазков Н.И. Автопортрет. Стихи и поэмы. М., 1984.
14. Дольский А.А. Пока живешь...: Стихи. М., 1989.
15. «Закрыт нам путь проверенных орбит...»: М. Волошин, Н. Гумилев, О. Мандельштам. Возвращение поэзии. М., 1990.

Мотив Рахили в русской литературе XX–XXI веков

Попытка собрать и систематизировать произведения, обращённые к сюжетному мотиву «Рахиль», предпринята в экспериментальном «Словаре-указателе сюжетов и мотивов русской литературы» [1, с. 64]. Перечень этих произведений нуждается в уточнении и расширении, а сам мотив требует изучения, то есть выявления причин если не актуализации, то всплеска его популярности в русской литературе XX века, и определения его смыслового объёма.

Словарная статья «Рахиль» вместо двух стихотворений Мандельштама, обыгрывающих образы Рахили и Лии («Вернись в смесительное лоно...») и «Он дирижировал кавказскими горами...»), включает три. В первом из них – «Вернись в смесительное лоно...» (1920) называется не Рахиль, а Лия, поэтому стихотворение соответствует обозначенной в статье фавеле «Иаков служил за Рахиль семь лет, Лаван привёл ему Лию». Второе – «<Андрею Белому>» – не стихотворение, а вариант названия цикла [2, с. 206; 534–535]. Третье же – «Меня преследуют две-три случайных фразы» – начальная строка стихов из этого цикла «10 января 1934», две заключительные строфы одного из вариантов которого составили отдельное стихотворение «Он дирижировал кавказскими горами...» (1934), заканчивающееся строками: «*Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венок*» [2, с. 209; 406–407].

Ахматовское стихотворение «Рахиль» (1921) – не третье, а первое в цикле «Библейские стихи» [3, с. 146–147]. Не один, а два текста о Рахили у Бунина: название включённого в словарную статью стихотворения «Гробница Рахили» 1907 года повторяет последние слова написанных тогда же стихов «На пути, под Хевроном...» [4, с. 247]. К этим бунинским произведениям можно отнести и балладу «Алисафия», в которой о Рахили напоминает образ «золотой вербы», служащий параллелизмом к переживаниям героини. Речная верба в праздник Кущей олицетворяет Рахиль [5, с. 372]. В

«Деревне» священник, венчающий Дениску и Молодую, читает: «*Боже пречистый и вся твари содетель <...> Иакова Рахили сочетаемый... подаждь рабом твоим сим...*» (4, Т. 3, с. 132). Упоминается Рахиль и в «Розе Иерихона»: «<...> *Но была весна, и на всех путях наших весело и мирно цвели всё те же анемоны и маки, что цвели и при Рахили, красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча <...>*» (4, Т. 5, с. 8).

Продолжают ряд указанных в статье текстов следующие произведения: «Иаков и Рахиль у колодца» О. Чюминой, «Могила Рахили» В. Дорошевича (1900), «Гробница Рахили» В. Шуфа (1906), «Гробница Рахили» А. Федо-

рова (1907), «Первая любовь» (<1910>) и «Американец» <1923> Саши Чёрного, «Немилый день сквозь шторы натекает...» Т. Ефименко (1915), «Библия» В. Брюсова (1918), «А человек идет за плугом...» (1919) и «С другими – в розовые груди» («Провода. 10») (1923) М. Цветаевой, «Израиллю» М. Шкапской (1922), «Высоки плечи Рахили...» Н. Тихонова (1920–1921), «TRANSCENDE TE IPSUM» и «Кому речь Эллинов темна...» (Из «Римского дневника 1944 года». «Май. 7») Вяч. Иванова, «Иду по безводной пустыне...» Тэффи (1923) (см. об этом стихотворении: [6]), киносценарий А. Куприна «Рахиль» (1922), «Перед зеркалом» В. Андреева (1948), «Заложница» (1973), «Ни красы божественной...» (1975), «Эта осень, как наша весна, когда первоцвет...» (2004) И. Лиснянской, «Рахиль» С. Липкина (1998), «Рахиль» А. Городницкого (2003), «Гумбалалайка» Г. Георгиевского (2003), «Не родились поэты» Р. Ольшевского, «Бегство в Египет» Л. Колодяжной, стихотворный диптих М. Нехорошевой «Рахиль» и «Лия», «Прости, что не легла дорожной пылью...» Е. Исаевой (2009), «Когда над ночным Ленинградом ночные плоды упадут...» А. Ивантера (2011), «Из Агады» С. Стратановского (2011), романы А. Рыбакова «Тяжёлый песок» (1975–1977), А. Геласимова «Рахиль» (2003) и др.

Кроме отмеченных в статье элементов этого сюжета: «Иаков служил за Рахиль семь лет, Лаван привёл ему Лию», «плач Рахили о детях своих», «гробница Рахили», – писатели обращаются к встрече Иакова с Рахилью, сравнению Лии с Рахилью.

Нетрудно заметить, что во многих случаях сюжет «Рахиль» (в расширенном варианте «Рахиль – Иаков – Лия – Лаван – другие персонажи») так или иначе связан с началом 1920-х годов. Это написанные тогда стихотворения Мандельштама «Вернись в смесительное лоно...», Ахматовой, Шкапской, Тихонова; тематически к ним примыкает второе стихотворение в книге «Путём зерна» «Слёзы Рахили» Ходасевича (1916) о «страшном часе» истории; гражданская война важна в биографии Любы-Рахили в романе Геласимова. С эмиграцией и судьбой России косвенно соотношены образы Рахили в неоконченной киносценарии Куприна и стихотворении Тэффи. «Двадцатый год» запечатлён на снимке, в который всматривается герой Городницкого.

Заглавная буква в обозначении даты у Городницкого объяснима проекцией всего века минувшего на двадцатый год – с высоты века нынешнего:

Подпирая щеку рукой,
От житейских устав непогод,
Я на снимок гляжу с тоской,
А на снимке Двадцатый год.
Над местечком клубится пыль,
Облетает вишнёвый цвет.

Мою маму зовут Рахиль,
Моей маме двенадцать лет.

Рахиль в этой «песне» – имя «юной мамы» героя и его внучки; вместе с их возрастом, подчёркнутым рефреном, оно символизирует победу жизни над трагическим двадцатым и «тревожным» двадцать первым веками:

Завершая урочный бег,
Солнце плавится за горой.
Двадцать первый тревожный век
Завершает свой год второй.
Выгорает седой ковыль,
Старый город во мглу одет.
Мою внучку зовут Рахиль,
Моей внучке двенадцать лет [7, с. 8].

Той же верой в победу «взысканного судьбой» народа над жестокими испытаниями отмечены обращённые к Израилю стихи Шкапской. Имя библейской героини, называемое в начале стихов, означает обетованную землю:

Не семь, не семьдесят, и не семьсот –
Тысячелетия ты ждешь своей Рахили,
Взникающий из праха и из пыли.
Взысканием отмеченный народ.

Мрачная конкретика современности, воспроизводимая во второй строфе:

И дождь по-прежнему уныло каплет
Над кущами украинских садов.
Где в дни погромов прячут вдоль канав
Головки тёмные замученные дети –
Наследники страдания и прав
Ещё не проречённых в Назарете, –

способствует укреплению веры в «град видимый»:
И чем суровой дней унылый бег, –
Тем жарче жертвенная аллилуйя.

В отличие от народа, «трагическим своим путём влеком<ого>», сильного верой в своё предназначение (не случаен повтор «взысканием – взыс-
кая – взысканных») и приятием своей судьбы, –

<...> мы, наследники иных времён и славы,
Потомки рас, не взысканных судьбой –
Завистливо, тревожно и лукаво
Склоняемся перед тобой [8, с. 649].

Внешне безотносительная к судьбам тогдашней России, ахматовская «Рахиль» соотносима с ними драматической ситуацией если не обречённости, то мучительной неопределённости:

И стонет Лаванова младшая дочь.
Терзая пушистые косы.
Сестру проклинает, и Бога хулит,
И ангелу смерти явиться велит [3, с. 147].

Сила любви и страданий Рахили дают о себе знать во сне Иакова, возвращающем его к «*сладостному часу*» их встречи и предупреждающем возможную трагическую развязку. Счастливое разрешение этой коллизии подчёркнуто кольцевой композицией стихотворения.

Герой стихотворения Тихонова, соотносящий себя с Иаковом, прямо говорит о своём пути и труде во имя любви как о приоритетном «*служении*»:

Упорным путь одинаков, Он не сравним ни с чем, Я помню твой труд, Иаков: Семь лет и ещё раз семь.	Оттого и легки вериги, Что служу не себе, не стране – О ком же рассказано в книге, Если не обо мне? [8, с. 500]
--	--

Мать рассказчика Рахиль Рахленко в романе Рыбакова, фактически возглавляет восстание в гетто и выводит из него заключённых. Обессилевших от многокилометрового пути людей она заставляет идти дальше, к спасению, сама же «*не пошла, она продолжала стоять, люди проходили мимо неё, и каждому она придавала силы своим пронзительным взглядом*». «*В последние минуты жизни, – подчёркивает рассказчик, – она сумела стать матерью всех несчастных и обездоленных, наставила их на путь борьбы и достойной смерти...*» [9, с. 300].

В романе Геласимова Люба-Рахиль, бывшая пациентка сумасшедшего дома, оказывается едва ли не единственным разумным, трезвомыслящим человеком в окружении рассказчика. Люба становится для влюблённого в неё героя Рахилью и остаётся ею, единственной для него любовью и опорой в неустойчивом мире.

Любовь к Рахили, память о ней, само её имя преодолевают «*времена бремя*». (Стихи Мандельштама «Сёстры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы», написанные в том же 1920 году, что и «Вернись в смешительное лоно...», стали определяющими для романа Рыбакова, первоначально названного «Рахиль» – см. об этом: [10, с. 111].)

В ветхозаветном мифе значимыми для поэтического преломления в XX веке оказываются не только отношения Иакова и Рахили, но и её плач о «детях своих» (Иер. 31: 15; Мф. 2: 18).

В стихотворении Ходасевича «Слёзы Рахили» герой, полемизируя с тютчевскими строками «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые», от имени современников восклицает: «Горе нам, что по воле Божьей / В страшный час сей мир посетили!» [11, с. 96]. Но «древние» «горючие слезы Рахили», которые герой замечает «на щеках у старухи проходжей», получившей «клочок кровавый / Заскорузлой солдатской шинели», вызывают не только протест против действительности, они примиряют к нею:

Ах, под нашей тяжелой ношей
Сколько б песен мы не сложили –
Лишь один есть припев хороший:
Неутешные слезы Рахили!

Мир безотносителен и равнодушен к горю и неприкаянности другой плачущей старухи – героини одноимённого бунинского рассказа того же 1916 года. В обоих произведениях это подчёркнуто рефренами: «...древние слёзы Рахили <...> Горючие слёзы Рахили <...> Неутешные слёзы Рахили» – «Эта глупая уездная старуха сидела на лавке в кухне и рекой лилась, плакала <...> А старуха сидела на лавке в темнеющей кухне и разливалась горькими слезами <...> а старуха сидит и плачет: утирается подолом – и рекой течет! <...> Плакала она и потом <...> Плакала и вечером <...> Словом, до самой поздней ночи <...> горькими слезами плакала глупая уездная старуха <...>» [4, Т. 4, с. 412–415]. Эту параллель усиливает не включённое Ходасевичем в «Путём зерна» стихотворение «Старуха» 1919 года – о печальном конце ещё одной старухи.

Плач Рахили о «детях своих» напоминает о себе в годы второй мировой войны. Стихотворение Вяч. Иванова «Кому речь Эллинов темна...» (Из «Римского дневника 1944 года». «Май. 7») заканчивается строфой:

А мы не знаем про Вефиль;
Мы видим, что царюет Ирод,
О чадах сегует Рахиль,
И ров у ног пред каждым вырыт [12, с. 143].

Признаётся в том, что у неё «наследственный / Плакальщицы дар», героиня Лиснянской («Ни красы божественной...»). Ей, «правнучке Рахилевой», «отравленной» «кровью пролитой» своих соотечественников, «есть над чем рыдать» [13, с. 88]. Вросшая в «почву многослойную», «в русский снег и в русский слог», наследница опыта страшного столетия («И вьется

мирный дым печной, / Как будто над газовой...»), в стихотворении «Заложница» она обращается к прамати:

Но там, где возродилась быль,
Где жизнь творится наново,
Ты обо мне не плачь, Рахиль,
В жилище Ханаановом! [13, с. 38]

О последней строке этого произведения («<...> *Как будто над газовой...»*») напоминает «Рахиль» С. Липкина. Обращаясь в первой строфе к тётке Рахили, герой стихотворения говорит далее обо всех убитых в газовых камерах. Заглавие же переводит конкретно-временной план в извечную историю еврейского народа:

Помню я, тетя Рахиль, твою серую шаль,
Помню молитвенник старый,
Помню глаза, где с улыбкой сроднилась печаль,
Помню твой облик усталый.

В газовой камере воздуха нет и воды.
Входят в неё лишь однажды,
В газовой камере жарко. Разинуты рты.
Смерть – исцеление жажды [14, с. 411].

В романе В.С. Гроссмана «Жизнь и судьба» Мостовской читает данные ему гестаповцем Лиссом «*каракули Иконникова*», рассуждения о вечности добра, рождающего зло: «*Но печаль всего этого бесспорна – и вот она: там, где поднимается заря добра, которое вечно и никогда не будет побеждено злом, тем злом, которое тоже вечно, но никогда не победит добра, там гибнут младенцы и старцы и льётся кровь. Не только люди, но и Бог бессилён уменьшить зло жизни.*

“Глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий: Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет”, – и ей, потерявшей своих детей, безразлично, что мудрецы считают добром, а что они считают злом» [15, с. 86].

Мольбой уберечь детей от возможных будущих бед и слёз завершается стихотворение Горюхицкого:

Пусть поёт ей весенний хор,
Пусть минует её слеза,
И глядят на меня в упор
Юной мамы моей глаза.
Отпусти нам, Господь, грехи
И детей упаси от бед.
Мою внучку зовут Рахиль,
Моей внучке двенадцать лет.

Каждое из рассматриваемых здесь произведений является художественной реализацией мифа, как и в других случаях, зафиксировавшего вневременные, циклически повторяющиеся события и обстоятельства. Отсюда – репродуцируемость этой истории, соотносённость в ней социального аспекта с метафизическим или преобладание последнего, акцентирование таких компонентов сюжета, как встреча Рахили и Иакова, её предопределённость, соотносённость героинь с водой.

Некоторые из аспектов «мифологемы воды», указанные в «Мифах народов мира», имеют прямое отношение к этой «генной ситуации»: вода выступает «в роли женского начала», распространена её «эротическая метафорика», вода возвращает человека «к исходной чистоте» [16, с. 241].

Сцена сватовства Рахили и Иакова, как и Ревекки и Исаака, у колодца (водоёма), символизирующего «плодородие, возрождение, священный брак, новую жизнь» [5, с. 372], является архетипической, к ней восходят встречи того или иного героя с женщиной, несущей воду, купающейся и т.д.

В начальной и в заключительной строфах ахматовского стихотворения говорится о встрече Иакова и Рахили у источника (*«И встретил Иаков в долине Рахиль <...> Источник был камнем завален огромным <...> И чистой водою овец напоил»* – *«И снится Иакову сладостный час: / Прозрачный источник долины...»*).

Образ Рахили в поэтическом мире Бунина, как и развитие у его героев ощущение прапамяти и метемпсихоза, позволяют соотнести с ветхозаветной встречей значительный ряд произведений писателя (см. об этом: [17]).

Сакральность встречи Иакова с избранницей у колодца и её обещание напоить его и верблюдов особо отмечены в версии Куприна. *«Знай, что это будет указанием тебе свыше»*, – подчёркивает патриарх в своём напутствии сыну. Далее повествователь в портрете Рахили характеризует «позу» *«девушек с кувшинами на плечах, одна рука поддерживает кувшин, другая опирается на бедро»*, как *«прекрасную и древнюю, как мир»* [18].

О предопределённости встречи своих родителей рассуждает и рассказчик в романе Рыбакова: *«Что вам сказать? Это был Момент, Момент с большой буквы. Это была любовь-молния. Эта девушка стала для моего отца судьбой, женщиной, к которому ему суждено прилепиться. И он прилепился к ней на всю жизнь, как прилепился праотец наш Иаков к своей Рахили»* [9, с. 9].

В сближении героев, как его представляет их сын, важную роль играет вода: *«Они ходили купаться. Тогда женщины купались отдельно от мужчин, про общие пляжи в те времена и не слышали. Но что значит от-*

дельно? По одну сторону куста – Якоб, по другую – девушки: сёстры Кузнецовы и Рахиль. И Якоб слышит их писк, визг и смех, он воспитанный мальчик, он не всматривается, но как-то само собой получается, что ему сквозь кусты видны их мелькающие тела, и хотя он отводит глаза, когда Рахиль входит в воду, но нутром видит её, как прекрасную Афродиту в пене морской, и кругом степь, поля, стрекочет в траве кузнечик, и всё обжигается нашим благословенным солнцем <...>» [9, с. 17–18].

Показательны глубина погружения в воображаемую сцену: сын представляет себе отца, который «нутром видит» возлюбленную, – и сравнение Рахили с Афродитой «в пене морской». Рахиль в этом двойном ракурсе – одновременно и мать рассказчика, и возлюбленная его отца. Так в начале романа передаётся вневременность встречи Иакова и Рахили. Мотив единственной, мифологически предрешённой любви подчёркнут и в конце книги: Рахиль и Якоб Ивановские исчезли, как бы выпали из конкретного пространства и времени: «...никто никогда больше не видел мою мать ни живой, ни мёртвой. Она исчезла, растаяла, растворилась в воздухе <...>» [9, с. 300]; «Останки моего отца исчезли бесследно» [9, с. 303]. Поразившее всех свидетелей их исчезновения отсутствие материальных следов подтверждает вечность пребывания в мире Рахили и Иакова.

Койфман, герой романа Геласимова, в сознании и в бреду вспоминает о ветхозаветной встрече у колодца, вспоминает и то, как безумной Любе-Рахили «вдруг понравилось мыть полы <...> она мыла полы чаще», чем это делалось в больнице [19, с. 31]. Улавливая в своей жизни «сюжетные рифмы» [19, с. 8], Койфман пытается понять, «каким образом вся эта цикличность связана с неизбежностью». Он поясняет: «...любые ритмические процессы, любое постукивание пальцем по столу в конечном итоге намекает на бесконечность. А уж её-то избежать никому на свете не суждено. В том виде, во всяком случае, в каком нам её предлагает смерть» [19, с. 98].

Аллюзия на героев сюжета «Рахиль» замечена в повести Л. Улицкой «Сонечка»: «Во время похорон Роберта Викторовича Соня и Яся воспринимаются как Лия и Рахиль, две библейские сестры, ставшие женами одному человеку, Иакову (с которым и соотносится Роберт Викторович). Интересно, что акценты в тексте Л. Улицкой смещены в сторону Лии – Сонечки. <...>» [20, с. 151]. Это наблюдение вызывает возражение: с Рахилью скорее соотносится Сонечка – с нею Роберт Викторович встретился раньше, чем с Ясей. Но читательская ассоциация исследователя показательна: этот библейский сюжет – в поле зрения современной литературы.

Семантической ёмкости мотива «Рахиль» соответствуют такие черты поэтики названных произведений, как субъектная многомерность (стихи

Ахматовой, Тихонова, Нехорошевой, особенно Тэффи, оба романа), числовая символика (воспроизводимое по первоисточнику семи-или четырнадцатилетие в стихах Чюминой, Шкапской, Ахматовой, Тихонова, Нехорошевой, в эпитафиях к произведениям Ахматовой и Рыбакова; число восемь в романе Геласимова: «У буддистов восьмёрка вообще святое число. Срединный путь, бесконечность» [19, с. 98]; двенадцать в стихотворении Городницкого). Семь лет, стяжённые до семи дней в библейской формуле («И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показали ему за несколько дней, потому что он любил ее» – Быт. 29: 20), становятся знаком вечности и бесконечности. Акцентируется судьбоносный взгляд Рахили (её глаза): «Длины глаза Рахили, / Не уйти от них никуда» [8, с. 500], Иакову снятся «веселые взоры Рахилиных глаз» [3, с. 147], «И глядят на меня в упор / Юной мамы моей глаза» [7, с. 8], «...конечно, глаза Рахили. Куда без них? На один звук «ха» я бы, наверное, не купился. Во всяком случае, не так бесповоротно. Но тут уж выиграло. Как у Иакова рядом с колодецем» [19, с. 7].

Идею круговращения жизни и смерти поддерживают композиционные особенности: рефрены в стихотворениях Ходасевича, Тэффи, Нехорошевой, Георгиевского, «песне» Городницкого; кольцевая композиция ахматовской «Рахили» и «Тяжёлого песка»: со знакомства Рахили и Якоба роман начинается, их гибелью заканчивается.

Обращают на себя внимание рифмующиеся слова «пыль» и «Рахиль» в стихотворениях Бунина «Гробница Рахили», Шкапской, Ахматовой, Тэффи, В. Андреева, Городницкого, Георгиевского, Исаевой. Устойчивость и предсказуемость этой рифмы связаны с её семантическим ореолом. В большинстве случаев «пыли» с её значением тщеты и небытия противопоставлено имя Рахиль, символизирующее любовь и возрождение.

В двух бунинских стихотворениях слово «Рахиль» является последним. В стихах «На пути под Хевроном...» заключительная строка «И темно было в древней гробнице Рахили» интонационно соответствует элегическому признанию героя: «...И душа моя грустно чего-то искала» [4, с. 274]. В «Гробнице Рахили» последние строка и слово подчёркнуто эмфатичны. К тому же имя праматери завершает стихи, написанные терцинами. Поэтому семантика рифмы «пыль – Рахиль» поддержана аллюзией на заключительную строку «Божественной комедии»: «Я приближаюсь в сумраке несмело / И с трепетом целую мел и пыль / На этом камне, выпуклом и белом... // Сладчайшее из слов земных! Рахиль!» [4, с. 274] – «...Любовь, что движет солнце и светила».

В стихотворении Ахматовой начальная рифма «Рахиль – пыль» во многом задаёт драматические судьбы героев: «И встретил Иаков в долине Ра-

хиль, / Он ей поклонился, как странник бездомный. / Стада подымали горячую пыль, / Источник был камнем завален огромным» [3, с. 146]. Пыль, обман Лавана, страдания Рахили противостоят встрече героев, источнику с «чистой водою», сну Иакова, возвращающего его к «сладостному часу» встречи с Рахилью и напоминающего ему об их предопределённой любви.

Прозрачен смысл этой рифмы в стихотворении Марии Шкапской «Израилю»: «Не семь, не семьдесят, и не семьсот – / Тысячелетия ты ждёшь своей Рахили, / Возникающий из праха и из пыли, / Взысканием отмеченный народ». Примечательна здесь не перекрёстная, как в других случаях и в остальной части стихотворения, а кольцевая рифмовка «Рахили» – «пыли»: эти противопоставленные слова в стихах «Израилю» являются антиномиями. Не лишним здесь будет вспомнить о том, что Шкапская, как отмечает М.Л. Гаспаров, «писала о судьбе и назначении женщины, которая, рожая детей, передаёт им наследственность единого человечества» [21, с. 746].

Нет очевидной связи между зарифмованными словами «пыль», «костыль» и «Рахиль» в стихотворении Саши Чёрного «Первая любовь», но его тема, обозначенная в названии, треугольник «лирическое “я” – Рахиль – её “отец тиран”» – вводят это произведение в ряд названных выше. Имя возлюбленной героя, появляющееся в предпоследнем пятистишии десятистрочного стихотворения, позволяет иначе взглянуть на шутивно описанную в нём ситуацию: «...Луна струит серебряную пыль. / Светло. Просто!.. В тоске не-ре-ле-за-ю, / Твои глаза заочно ло-бы-за-ю / И...с треском рву итанину о костыль. / Рахиль!» [22, с. 333].

Таким образом, продуктивность сюжета «Рахиль» в русской литературе объяснима семантической насыщенностью архетипической ситуации встречи и актуализацией еврейской темы в общественном и культурном сознании последнего столетия. Поэтическое преломление этого сюжета отвечает художественным поискам путей разрешения трагических противоречий эпохи. Имя Рахиль символизирует животворную цикличность. Судьбоносная любовь Иакова и Рахили, как и её слёзы, – протест против несовершенства мира, с особой силой проявившегося в минувшем веке.

Литература

1. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание. 2-е изд., Вып. 1. Новосибирск, 2006.
2. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения. М., 1990.
3. Ахматова А.А. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М., 1990.
4. Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. М., 1965.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 2. К–Я.
6. Кудряшова Ю.И. Рахиль – блаженная смерть в стихотворении Тэффи «Иду по безводной пустыне...» // http://vestnik.udsu.ru/2010/2010-054/vuu_10_054_12.pdf (дата

обращения 24.10.2011).

7. Городницкий А. Стихи // Нева. 2003. № 3.
8. Поэзия 1920-х годов. М.: СЛОВО / SLOVO, 2000.
9. Рыбаков А.Н. Тяжёлый песок. М., 1982.
10. Рыбакова Т. Счастливая ты, Таня...» (О Рыбакове, и не только о нём.). Главы из книги // Дружба народов. 2005. № 3. С. 82–145.
11. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л., 1989.
12. Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 142–143.
13. Лиснянская И. Избранное. Ростов-на-Дону, 1999.
14. Липкин С.И. Семь десятилетий. Стихотворения и поэмы. М., 2000.
15. Гроссман В.С. Жизнь и судьба: В 2 т. Т. 2. Томск, 1991.
16. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. А–К.
17. Владимиров О.Н. Стихотворение «Встреча» в контексте творчества И. Бунина // От текста к контексту: Межвузовский сб. науч. работ. Ишим, 2008. Вып. 7. С. 88–91.
18. Куприн А.И. Рахиль // <http://liv.piramidin.com/belas/Kuprin/rakhil.htm> (дата обращения 24.10.2011).
19. Геласимов А. Рахиль: Роман // Октябрь. 2003. № 9.
20. Садовникова Т.В. Диалогическая природа прозы Л. Улицкой // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы: материалы XV научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 2011.
21. Гаспаров М.Л. Мария Шкапская // Русская поэзия «серебряного века». 1890–1917: Антология. М., 1993.
22. Поэзия Серебряного века: В 3 т. Т. 3. М.: СЛОВО / SLOVO, 2001.

**«По Эдгару По»: Ворон и его «Никогда»
в русской поэзии XX–XXI веков**

О популярности баллады Э. По «Ворон» в русской литературе свидетельствуют не только её переводы, профессиональные и любительские (см.: [1, с. 192–362]), пародии и стилизации. Особый интерес представляют многочисленные цитатные обращения к «Ворону» в оригинальных произведениях, так или иначе использующих сюжетную схему романтического первоисточника.

На присутствие Ворона в русской поэзии указывает, в частности, В.И. Чередниченко, называющий авторов без заглавий их стихотворений [2, с. 190]. Ещё один перечень текстов, с разной степенью интенсивности воспроизводящих образность «Ворона», приводится в Википедии [3].

Дополняют, но не исчерпывают эти списки следующие произведения: «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» Э. Багрицкого, «Ворон» и «Как зарок от суесловья, как залог...» Ю. Левитанского, «Пейзаж с дорогой» В. Соколова, «Хорошо в лесу влюбленном...» Б. Кенжеева, «Ворон Эдгара По» В. Синкевич, «Ладно уж, мой юный друг...» (Из книги «Amour, Exil...») Т. Кибирова, «Ворон» А. Переверзина, «Европа не стоит трудов, чтобы ехать туда...» В. Русакова. Кроме «Жоры Кошкина», балладный образ значим в другом стихотворении Ю. Мориц – «Славный ворон» – и в трёх её «рассказах о чудесном» – «Свет разума», «Право на шанс», «Шок и обморожение».

Влияние сюжета «Ворона» на русскую литературу XX века объясняется, в частности, следующими причинами. С «Вороном», как отмечает В.И. Чередниченко, «связан целый комплекс устойчивых культурных представлений, передающихся от одного поколения к другому» [2, с. 189]. К этим культурным представлениям, вероятно, следует отнести столкновение рационального и иррационального начал бытия, извечное стремление к преодолению смерти, художественные возможности диалога, содержательность поэтических приёмов, символику птицы и др.

В поэзии рубежа XIX–XX столетий, в частности в творчестве русских символистов – переводчиков этой баллады, а затем и на протяжении всего XX века актуализируется значимая для американского романтика идея единства любви и смерти.

Обращения к «The Raven» Э. По не могли не быть связаны с символикой ворона (вороны), развитой в русской поэтической традиции и восходящей к фольклору. Эта причина востребованности «Ворона» является и особенностью текстов, с ним соотнесённых. Так, в стихотворении Э. Багрицкого «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» появление «*пресловутого ворона*», символизирующего «*старую романтику*»:

Пресловутый ворон
Подлетит в упор,
Каркнет «nevermore» он
По Эдгару По...
«Повернитесь, встаньте-ка...
Затрубите в рог...»
(Старая романтика,
Черное перо!), –

подготовлено упоминанием этой птицы как традиционного спутника войны и смерти: «Только ворон выслан / Сторожить в полях...» [4, с. 28]. Символика ворона, скорее традиционная, чем связанная с балладой По, заметна в «Ответе Эдуарду» Н. Дементьева, в «картине» войны:

А после
над страхом, нависшим внизу,
Багетами скомканных штор,
Не вор и не ворон –
посетит грозу
Крикливый двукрылый мотор. <...>
Изгложут и выключают
сердце мое,
Замолкшее
в этом бою.
Разруха повеет крылом вороным» [4, с. 148].

Традиционный фольклорный и отсылающий к «The Raven» Э. По образы вороны (ворона) и Ворона переосмысляет «проворонивший» личное счастье герой стихотворения П. Мелехина «Не имею кольца Соломона...»:

Не мрачнее мы прочих, по сути:
То про нас знаменитый Эдгар
По
напутал, а я – перепутал
И тобою лишь кур испугал.

Графика третьей строки этого четверостишия допускает её двоякое понимание. «По» может быть продолжением имени американского писателя (...Эдгар / По...) или приставкой в глаголе понапутал (...По / напутал...). Во втором случае эта приставка усиливает значение глагола «напутал» (наделал ошибок), а не только графически обыгрывает фамилию. Следующий глагол с приставкой «пере», снимая значение предыдущих префиксов, отменяет привычную символику птицы. Смена этих однокоренных глаголов («*понапутал* – *перепутал*» или «*напутал* – *перепутал*») поддерживается в последнем четверостишии градацией восклицаний лирического «я».

«Невермор» в сильной позиции конца стихотворения понимается в значении «никогда не быть горю и беде»:

И когда, с ветерком озоруя,
Черной стрелкой ты мчишься в зарю, –
“Ничего!” – вслед тебе говорю я,
“Невермор!” – я себе говорю» [5, с. 692].

Непреренно отрицательное ответное восклицание Ворона снимается здесь и в других случаях прямо противоположной или более сложной реакцией лирического «я». Это ещё одна особенность русских поэтических откликов на «Ворона», выявляющая заложенный в первоисточнике диалогический потенциал. «Недоверие к окончательному “нет” в “Вороне”, – утверждает В.И. Чередниченко, – и формирует тот пафос вопрошания, который по своей художественной силе превосходит пафос отрицания. Можно сказать, что ВОПРОС в “Вороне” не только онтологически первичен, но и онтологически значимее ответа» [6, с. 175]. Но именно непреклонность Ворона даёт возможность так или иначе понимать его однословный ответ, приводить к различным художественным решениям.

Одно из них предлагает Ю. Левитанский в стихотворении «Ворон» с эпиграфом «Никогда! Эдгар По». Пытаясь «свести счеты» с героем, оставшимся живым, ворон, «отоцавший», «порохом пропахший», «без вести пропавший», ночью стучит в его окна. «Расчеты», «стратегия» ворона теперь, в отличие от прошедшей войны, связаны с современной ядерной угрозой, гибелью героя («Сгинешь! / Руки мертвые раскинешь / там, у бездны на краю»), предстоящим праздником и пиром. Как и в предыдущих случаях, образность баллады американского поэта соединена с традиционной символикой птицы: вызываемыми ею мрачными ассоциациями, её посредничеством между жизнью и смертью:

Он кружил над нашей ротой,
над моей убитой ротой
он вершил кровавый пир.
На глаза друзей садился,
на их мертвые садился,
кровь неспекшуюся пил...
<...>
Он надеется на стронций,
ставку делает на стронций,
что меня отправит в ад.
Далеко он чует дивный
запах радиоактивный,
предвещающий распад.

Герой убеждает «недруга» в неосуществимости его планов, отвечая ему же переосмысленным сакраментальным «никогда»:

Мне противны эти враки.
Старый ворон в черном фраке,
знаю я тебя давно.
Мне смешны твои мотивы,
потому что перспективы
тебе, ворон, не дано.

Это ты, мой недруг, сгинешь,
крылья черные раскинешь,
в бездну канешь без следа.
Я же пасть могу подбитым,
даже пасть могу убитым,
но погибнуть – никогда [7].

Выделение «голоса птицы из породы Невермор» среди других приморских звуков подготовлено в стихотворении «Как зарок от суесловья, как залог...» распространением метафоры, уподобляющей творчество морю. Их соприродность подчёркнута рефреном «Море входит в эту книгу, как...» (в первой строфе – «в эту книгу входит море...») и самим этим приёмом. В группу повторов, отсылающих к стихам Э. По, входят также анафоры, однокоренные слова; лексические повторы с усложнением, сквозной «р» в рифмах всех строф, строка «его (моря. – О.В.) говор, его горечь, его речь» в первой и шестой строфах. «Невермор» созвучно не только словесному ряду «северное море», «север-северные-северных», «говор-горечь-речь», но и – как «голос птицы» – другим звукам природы: говору моря, «сосен северных негромкому разговору», «голосу камня, голосу ветра и воды». Неразделение творчества и природы соотносено с единством времени и пространства в диалогических конструкциях «Где мы виделись когда-то? Невермор. / Где мы встретимся с тобою? Никогда»: ответ, предполагающий в соответствии с вопросом указание места, имеет временной характер. Более того, глаголы прошедшего и будущего времени в соседних вопросах размыкают видимое и происходящее в «бесконечность», передают вневременность («бессрочность») встречи. Поэтому акцентированное отрицание Ворона звучит здесь парадоксальным подтверждением вечности встречи, происходящей здесь и сейчас:

Это значит, что бессрочен этот срок.
Это время не беречься, а беречь.
Это северное море между строк,
его говор, его горечь, его речь.

Это север, это северные льды,

сосен северных негромкий разговор.
Голос камня, голос ветра и воды,
голос птицы из породы Невермор [8, с. 168].

В ещё одних стихах Ю. Левитанского – «Когда я решил распрощаться уже и проститься...» – нет прямо названного ворона и его возгласа, но о балладе Э. По напоминает образный строй: система повторов, заглянувшая в окошко к герою «какая-то, с облаком схожая», «странная», «черная птица», «как бы на правах прорицателя и ясновидца», обращение к ней героя, «уже принявшего решение» «распрощаться» со своими «прошедшими днями, с печалью», но неотступно сопровождаемого «насмешливым взглядом» птицы. Она заглянула сначала в окошко, потом – «на меня», в конце – «мне в душу» [8, с. 54–55].

Остроумно обыграна реминисценция из По в стихотворении А. Перверзина «Ворон»: строка, воспроизводящая название кинофильма Л. Семпле и Э. Кершнера 1983 г. «Никогда не говори “никогда”» («Never Say Never Again»), отсылает и к «Raven»:

Утро. Последняя гаснет звезда,
вран на столбе примостился.
Не говори никогда «никогда» –
я вот договорился [9, с. 6].

Двойная цитата здесь, соответствующая двойному же отрицанию, утверждает героя в его чувстве: «...да, я живой, я тобой живу. / Только тобой прозябаю» [9, с. 6].

Т. Кибиров грозный возглас ворона заменяет на не менее радикальное «forever!» (навсегда), иронически переосмысляя привычный драматизм любовной проблематики баллады Э. По и её многочисленных переводных версий:

Но ведь не о том письмо!
Это скучное дерьмо
недостойно гнева!
Каркнул ворон: “Nevermore!”
Хренушки – forever! [10, с. 459]

«Хренушки» кибировского ворона стилистически перекликается с «А на фига?!» – ещё одним аналогом знаменитого рефрена – в стихотворении А. Вознесенского «В час отлива возле чайной...» («Оза. б»).

Ворон в данном случае обретает право голоса, но лишь для того, чтобы его «никогда!» («а на фига?») стало пусть и развёрнутым, но по-прежнему однозначно отрицательным ответом на традиционный вопрос. В то же

время ответ Ворона – небезосновательно суровый приговор человеку, не знающему цели и смысла жизни, неизменно приводящей к смерти:

Он ответил: «Всё – мура,
раб стандарта, царь природы,
ты свободен без свободы,
ты летишь в автомашине,
но машина – без руля...

Оза, Роза ли, стервоза –
как скучны метаморфозы,
в ящик рано или поздно...
Жизнь была – а на фига?!»

Сожаление о том, что птица, всеведущая, мудрая, не может стать человеком («*Мне жаль вас, птица, / человеком вам родиться б...*»), перерастает в осознание её ограниченности, невозможности понять героя, стоящего перед выбором, знающего о широком спектре своих возможностей, в целом – о необъяснимом «*чуде жить*»:

Как сказать ему, подонку,
что живём не чтоб подохнуть –
чтоб губами тронуть чудо
поцелуя и ручья!

Чудо жить – необъяснимо.
Кто не жил – что спорить с ними?!

Можно бы – да на фига? [11, с. 126]

Всеведение птицы оказывается ущербным, лишенным многовариантности непредсказуемой жизни. Диалога, по сути, нет: лирическое «я» и ворон говорят на разных языках. Повторение героем, как и в первоисточнике, возгласа его оппонента – «*а на фига?!*» – является знаком не соглашения с Вороном, а отторжения его доводов.

«*Упорен*» чёрный ворон и в диалоге с героем С. Липкина. Здесь он, в отличие от своего собрата-мизантропа из стихов Вознесенского, настаивает на греховности героя, который «*золотник святого дара сделал вещью для базара*», «*мастерил свои товары, чтоб купили янычары*», и грозит ему карой. Лесная дорога является метафорой творческого восхождения, а сопутствующий чёрный ворон – бескомпромиссной совестью, диалог с которой не только убеждает героя в верности своему дару:

Говорю я: – трехсолетний, это все навет и сплетни,
Есть ли в мире безответней и бессребренней меня?
Не лабазник, не приказчик, золотник я спрятал в ящик, –

Пусть блеснет он, как образчик правды нынешнего дня, –

но и открывает перед ним новые духовные возможности:

За деревней малолюдной, свой подъем окончив трудный,
Я вступаю в край подспудный, но душе открытый лес.
Кто там, кто там за болотом? Ворон, ты ль за поворотом?
Ты ль деревьям-звездочетам поклонился – и исчез? [12, с. 155]

Такое понимание взаимоотношений участников диалога в стихах С. Липкина соотносимо с мнением В.И. Чередниченко, считающего, что «<...> куда логичнее сближать Ворона с «alter ego» героя, чем с памятью <...>. Сближать, но ни в коем случае не отождествлять: Ворон действует как самодостаточный персонаж <...>» [6, с. 172].

В основном тексте стихотворения нет прямой отсылки к балладе По (привычного рефрена), но о ней напоминает заглавие «По Эдгару По», совпадающее со строкой Багрицкого, предцезурные внутренние рифмы в каждом двустиишии всех строф, созвучные окончаниям нечетных строк (*магистралаи – лежали – печали; чапыжник – булыжник – чернокнижник* и т. д.). Кольцо в заглавии, образованное предлогом и фамилией, соответствует системе повторов в балладе-источнике (фонетических, лексических, сюжетных) и её пространственно-временной замкнутости.

В «Пейзаже с дорогой» герой В. Соколова, обращаясь к возлюбленной, не понимающей предлагаемый ей сюжет, настаивает:

Знай, черный ворон каркает в лесу.
Не «никогда», а «навсегда» вопит он.
Поскольку плохо, видимо, воспитан.
Сосну заденет, мглой веков пропитан, –
Сосна роняет иглы и росу.

Пейзаж с дорогой надо искать не «там, за выселкой убогой», где «*Есть электричка... / Клумбы. И пути*», а в этом «огромном бору», что «*нынче свеж и темен, / Поскольку ливень тоже был огромен, / Как ворон древен и как голубь чист*». Вряд ли «ученица» поймёт, почему «не след» «считать дорогию» «просеку лесную», «что весь секрет / В том, что дороги не было и нет. / Она пройдет сквозь строй стволов – в итоге. / Просветом. Птицей...». Предлагаемый ей пейзаж с дорогой невозможен для неё, поэтому ворон «каркает» «уже по-иностранному почти. / На «невермор» от злости переходит» [13, с. 249–251]. Для героя же его пейзаж с дорогой – именно этот, поэтому он слышит вопль ворона как «навсегда». Если «“Nevermore” (“Больше никогда”) – удачно найденная формула сильной необратимости времени» [6, с. 155], то «навсегда» в этих стихах – формула

отмены времени, а найденный героем лесной пейзаж – метафора возвращения к первозданности природы, её изначального единения с человеком, формула настоящего творчества.

Знаком неустанного онтологического вопрошания лирического «я» является возглас Ворона Э. По, приписанный вороньему карканью, в стихотворении Б. Кенжеева «Хорошо в лесу влюбленном...». «Хрип вороний под дождем», что «по-прежнему невесел», тень от взвившейся «черной стаи» – лишь «одна загвоздка» для всё «высчита<вшего> и взвеси<вшего>», вроде бы «избави<вшегося> от печали» героя. Чуткий слух и зрение героя Б. Кенжеева улавливают эти диссонансные приметы в совершенстве природы и её согласии с человеком, а память услужливо подсказывает поэтическую формулу недостижимости желанного умиротворения:

Как там сказано в балладе?
Nevermore – и боль в виске.
Не кричите, Бога ради,
на английском языке... [14, с. 12].

Ещё одна функция Ворона и его восклицания – воспитательная – подчеркнута в произведениях Ю. Мориц. В детском стихотворении «Жора Кошкин» ворон, защищающий воронёнка, наказывает маленького хулигана, поставив его на место похищаемого птенца. Эта смена ролей похитителя и жертвы поддержана сменой звукоподражательных глаголов, относящихся к человеку и птице, – «хмыкнул» и «каркнул», и возгласов Жоры Кошкина и ворона – «Ерунда!» и «Никогда!»:

«Ни за что теперь не трону
Ни сороку, ни ворону!»
Ворон хмыкнул: «Ерунда!»
Жора каркнул: «Никогда!» [15, с. 147].

В рефрене стихотворения «Славный ворон»: «я кладу на них с прибором, / как сказал бы славный Ворон, / возопивший “Никогда!”» – «они», те, на кого героиня Мориц «кладёт с прибором», – «свора с вором, / липких масок ерунда» [16, с. 32]. Ворон – «славный» не только в значении «знаменитый»; он, как и его автор, симпатичен героине, потому что известный возглас принят ею как ёмкая отповедь всему неприемлемому в современном мире.

Рассматривая здесь произведения с прямым цитированием «The Raven», с явными к нему отсылками и отграничивая эти тексты от пародий, стилизаций, подражаний, вольных переложений, отметим условность границ между реминисцентностью и стилизацией в отдельных случаях (см., например, стихи Липкина и Вознесенского).

Отдельный исследовательский сюжет может составить обращение к произведениям с предположительным воздействием баллады Э. По. К ним, кроме стихов «Когда я решил распрощаться уже и проститься...» Ю. Левитанского, относятся бунинский «Сапсан», рядом общих мест напоминающий «Ворона», «Зимовье ворона» М. Зенкевича, автора одного из признанных переводов баллады По, «Соломинка» О. Мандельштама. В последнем стихотворении исследователь обнаруживает «анаграмму nevermore: “не вернешься” (в стихотворении – *не вернется*). – О.В.), как бы кодирующую «музыкальную технику повторов» [17, с. 146]. К доказательствам влияния Э. По (и преимущественного – именно «Ворона») на «Соломинку» следует отнести не учтённый Л. Пановой мандельштамовский перевод стихотворения Георгия Леонидзе «Автопортрет» («Я варвар, я хазар, я сарацин...») с заключительной строкой «...Я *черный Nevermore* последнего трамвая». Примечательна переключка Nevermore и анаграмматического «не вернется» («...Убита жалостью и не вернется вновь») в последних строках оригинального и переводного стихотворений. Д. Быков предполагает влияние баллады По на стихотворение Б. Окуджавы «Осень в Кахетии (Октябрь в Карданахи)» (см.: [18, с. 375]).

Как важный смысловой акцент Вороново «Никогда» (Nevermore) или его аналоги часто звучат и обыгрываются в сильной финальной позиции (стихи П. Мелехина, Ю. Левитанского, Б. Кенжеева, Т. Кибирова, А. Перверзина, «Прямая речь» Л. Аронсона, «Странный гость» И. Иртеньева, «Диалог с вороном» А. Логинова), если не воспроизводятся как рефрен (стихи А. Вознесенского, Ю. Мориц, «Ворон» Н. Глазкова, «Ворон» А. Есенина-Вольпина, «Пейзаж с дорогой» В. Соколова, «Обкаркались» Д. Быкова). Вместе с Вороном и его возгласом русские поэты заимствуют у Э. По различные повторы (анафоры, аллитерации, внутренние рифмы, рефрены и др.). Не обойдена вниманием фамилия поэта, совпадающая с русскими предлогом и приставкой (стихи П. Мелехина и С. Липкина, в «Вороне Эдгара По» В. Синкевич имя и предлог зарифмованы). К указанным случаям добавим звуковую и смысловую переключку близких по звучанию с «вороном» слов в стихотворении В. Высоцкого «Ошибка вышла» («История болезни. 1»): «ворон – проворен», «Nevermore – морг» (ср. однокоренное с «вороном» «проворонил» у П. Мелехина; «ворон, воронёный, как пистолет» в «Вороне» Н. Корнеева), в начале «Ворона» Ю. Левитанского зарифмованы «вором – ворон», в «Вороне» А. Есенина-Вольпина – «вор – Nevermore». Из «Ворона» перенят контраст белого и чёрного: у В. Высоцкого – «белое плечо» – «ворон», у Н. Глазкова – «чёрный ворон, чёрный дьявол» – «белый мрамор», – способствующий драматизации переживаний героя или усиливающий его противостояние в диалоге с птицей.

В эссе «О птицах» 1921 г. Дон-Аминадо, сравнивая популярность ворона и белой чайки, писал:

«Вот, в это-то самое время (в начале XX века, в пору увлечения горьковским Буревестником. – О.В.) и явились:

Самый зловещий, какой только был от сотворения мира, Ворон и белая чайка, птица упадочная, непонятная, одинокая.

Ворон каркнул: – Nevermore! – и сгинул.

Персонаж он был заграничный, обидчивый и для мелодекламации не подходящий.

Зато чайка сделала совершенно головокружительную карьеру» [19, с. 265].

Как показало время, этот заграничный персонаж не сгинул, и карьера его оказалась куда головокружительнее карьеры белой чайки.

Присутствие «Ворона» Э. По в русской поэзии требует дальнейшего изучения, но не будет преувеличением предварительный вывод о том, что реминисцентно-аллюзивная отзывчивость «Ворона» многофункциональна. Вестник неумолимой судьбы, Ворон не только актуализирует любовные переживания героя, но и стимулирует его к дальнейшим поискам, напоминает о его даре или о «чуде жизни», подтверждает его решение или приводит к противоположной реакции. Алогичные (парадоксальные) вопросы героев или их ответы на возглас Ворона обнаруживают мнимость его мистицизма. Их диалог условен, потому что герою известна категоричность Ворона, передаваемая в однословной и предсказуемо отрицательной реплике. Поэты пытаются выявить смысловой объём Воронова «никогда», находя в этом отрицании нужные для себя значения. Так или иначе, герои в русских стихотворениях преодолевают тотальную безвыходность их романтического предшественника.

Литература

1. Чередниченко В.И. «Ворон» Эдгара По: в поисках русского ответа // По Э.А. Ворон. М., 2009. С. 192–362.
2. Чередниченко В.И. «Ворон» Эдгара По как социокультурный феномен: от предпосылок к последствиям // По Э.А. Ворон. М., 2009. С. 176–191.
3. URL: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Ворон_\(стихотворение,_1845\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Ворон_(стихотворение,_1845)) (дата обращения: 3.05.2013).
4. Путешествие в страну Поэзия: в 2-х книгах. Кн. 2. Л., 1968.
5. Русская поэзия. XX век. Антология. М., 1999.
6. Чередниченко В.И. «Ворон» Эдгара По: мир как вопрос // По Э.А. Ворон. М., 2009. С. 147–175.
7. Левитанский Ю.Д. Ворон // levitansky.ru (дата обращения: 4.06.2022).
8. Левитанский Ю.Д. Зеленые звуки дождя: Стихи, письма, дневники. М., 2000.
9. Переверзин А. Не говори никогда «никогда»... // Литературная газета. 2010.

№ 31. С. 6.

10. Кибиров Т. «Кто куда – а я в Россию...». М., 2001.
11. Вознесенский А.А. Тьма. М., 2008.
12. Липкин С.И. Лунный свет: Стихотворения и поэмы. М., 1991.
13. Соколов В.Н. Белые ветки России: Стихотворения. Поэмы. М., 2000.
14. Кенжеев Б. Из семи книг: Стихотворения. М., 2000.
15. Мориц Ю.П. Большой секрет для маленькой компании. М., 1987.
16. Мориц Ю.П. Таким образом. Стихотворения. СПб., 2001.
17. Панова Л. «Уворованная» Соломинка: К литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 111–151.
18. Быков Д.Л. Булат Окуджава. 2-е изд., испр. М., 2009.
19. Дон-Аминадо. О птицах // Дон-Аминадо. Парадоксы жизни: Стихотворения, воспоминания. М., 1991.

Список публикаций З.Г. Кривоусовой, включённых в сборник

Кривоусова З.Г. Художественное своеобразие пьесы-сказки Е. Шварца «Обыкновенное чудо» // Русская сказка: Межвузовский сборник научных и информативных трудов. Ишим, 1995. С. 150–152.

Кривоусова З.Г. Жанр путешествия в прозе Т. Пулатова («Второе путешествие Каипа») // Проблемы литературных жанров: Материалы VIII научной межвузовской конференции. Томск, 1996. С. 68–69.

Кривоусова З.Г. О художественном своеобразии прозы Акрама Айлисли // Диалог культур: Сборник тезисов межвузовского семинара молодых ученых. Барнаул, 1998. С. 70–72.

Кривоусова З.Г. «Тень» Е. Шварца: к проблеме интерпретации «бродячего» сюжета // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-практической конференции. Бийск, 2001. С. 171–172.

Кривоусова З.Г. Образы Дракона и Ланцелота в пьесе Е. Шварца // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста: Материалы VII межвузовской научно-практической конференции. Вып. 7. Ч. 1: Литературоведческий аспект. Бийск, 2002. С. 117–119.

Кривоусова З.Г. «Потаённые» рассказы В. Тендрякова как цикл // Проблемы литературного образования: Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции. В 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург, 2002. С. 268–273.

Кривоусова З.Г. Опыт современного прочтения повести А.П. Гайдара «Школа» / З.Г. Кривоусова // Проблемы литературного образования: Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции: В 5 ч. Ч. 1. Екатеринбург, 2003. С. 66–73.

Кривоусова З.Г. «Лишний человек» в повести Т. Пулатова «Завсегда́тай» // Текст: варианты интерпретации: Материалы VIII межвузовской научно-практической конференции. Вып. 8. Бийск, 2003. С. 127–131.

Кривоусова З.Г. Основные темы стихотворений Ю. Морич // Анализ литературного произведения в системе филологического образования: 9–11 классы: Материалы X Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург, 2004. С. 173–180.

Кривоусова З.Г. Творческая эволюция Чингиза Айтматова // Художественный текст: варианты интерпретации: Материалы X межвузовской научно-практической конференции. В 2 ч. Ч. 1. Бийск, 2005. С. 245–249.

Кривоусова З.Г. Рецепция русской классической литературы в повести Л. Улицкой «Сонечка» // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сб. материалов Международной научной конференции. В 2 ч. Ч. 1. Омск, 2005. С. 12–16.

Кривоусова З.Г. Художественный мир Фазиля Искандера // Языки и литературы народов Горного Алтая: Международный ежегодник: Сб. научных трудов. Горно-Алтайск, 2005. С. 138–141.

Кривоусова З.Г. Человек и обстоятельства в прозе В. Быкова // *Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XI Всероссийской научно-практической конференции.* В 2 ч. Ч. 1. Бийск, 2006. С. 294–300.

Кривоусова З.Г. Народный характер в романе И. Друцэ «Бремя нашей доброты» // *От текста к контексту: Межвузовский сборник научных работ.* Вып. 5. Ишим, 2006. С. 102–106.

Кривоусова З.Г. Смысл названия повести Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа» // *Языки и литературы народов Горного Алтая: Международный ежегодник.* – Горно-Алтайск, 2006. С. 243–245.

Кривоусова З.Г. Пушкинская историософия в романе И. Друцэ «Белая церковь» // *Вторые Бочкарёвские чтения: Материалы XXX юбилейной Зональной конференции литературоведов Поволжья: В 4 т. Т. 1.* Самара, 2006. С. 85–91.

Кривоусова З.Г. Жанровые особенности повести Н. Думбадзе «Кукарача» // *Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XII Всероссийской научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 2.* Бийск, 2007. С. 10–17.

Кривоусова З.Г. О художественном своеобразии трилогии Акрама Айлисли «Люди и деревья» // *Диалог культур: Сб. тезисов межвузовского семинара молодых ученых.* Барнаул, 1998. С. 70–72.

Кривоусова З.Г. Советская проза второй половины XX века о кризисе эпического мира // *Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина: Материалы.* Иркутск, 2012. С. 211–222.

Кривоусова З.Г. Сказка о сказке: книга А. Шарова «Волшебники приходят к людям» // *Юдинские чтения–2014: Материалы Международной научно-практической конференции (Курск, 10–11 декабря 2014 г.).* Курск, 2015. С. 114–120.

Кривоусова З.Г. Литературные сюжеты в «Детской книге» Б. Акунина // *Сюжетология и сюжетография: Научный журнал.* Новосибирск, 2014. № 2. С. 134–140.

Владимиров О.Н., Кривоусова З.Г. Сказочная реальность в «Русской азбуке» Марины Ханковой // *«Диалог с текстом: фольклор и литература»: Юдинские чтения–2016: Материалы Международной научно-практической конференции (8–9 декабря 2016 года).* Курск, 2018. С. 48–53.

Список публикаций О.Н. Владимирова, включённых в сборник

Владимиров О.Н. Рассказ В. Набокова «Обида»: смысл посвящения И. Бунину // Диалог культур. 4: Сб. материалов IV межвузовской конференции молодых ученых. Барнаул, 2002. С. 122–126.

Владимиров О.Н. «Базар в Афинах» Ю. Мориц в контексте русской поэзии: опыт интерпретации стихотворения // Проблемы литературного образования: Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции. В 5 ч. Ч. 3. Екатеринбург, 2003. С. 180–187.

Владимиров О.Н. Бунинский код в поэзии В. Ходасевича // Текст: варианты интерпретации: Материалы VIII межвузовской научно-практической конференции. Вып. 8. Бийск, 2003. С. 18–23.

Владимиров О.Н. Рассказ Набокова «Облако, озеро, башня» как введение в поэтику писателя // Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования: профильные классы: Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург, 2005. С. 55–61.

Владимирова О.Н. Рецепция «петербургских рассказов» Ю. Тынянова в повести М. Кураева «Капитан Дикштейн» // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды X межвузовской научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 1. Бийск, 2005. С. 86–93.

Владимиров О.Н. Игра и жизнь в «Мещанине во дворянстве» Мольера и «Полоумном Журдене» Булгакова (материалы к уроку в 11 классе) // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XI Всероссийской научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 1. Бийск, 2006. С. 10–110.

Владимиров О.Н. Метафизика «страшного» в творчестве И.А. Бунина // Метафизика И.А. Бунина: Межвузовский сборник научных трудов, посвященный творчеству И.А. Бунина. Воронеж, 2008. С. 8–20.

Владимиров О.Н. Имя поэта в его стихотворении (на материале русской лирики XX–XXI веков) / Филология и человек. Барнаул, 2009. № 2. С. 64–77.

Владимиров О.Н. Мотив Рахили в русской литературе XX века // Святоотеческие традиции в русской литературе: Сб. материалов II Всероссийской научной конференции с международным участием. Омск, 2009. Ч. I. С. 135–144.

Владимиров О.Н. Художественное время и форма высказывания в русской лирике XX–XXI веков (некоторые наблюдения) // Время как объект изображения, творчества и рефлексии: междунар. науч. конф. (Иркутск, 27 июня – 1 июля 2010 г.). Иркутск, 2010. С. 456–464.

Владимиров О.Н. Книга Юнны Мориц «Таким образом» как художественное единство // Взаимодействия в поле культуры: преемственность, диалог, интернет, гипертекст. Вып. 3. Кемерово, 2012. С. 103–110.

Владимиров О.Н. «По Эдгару По»: Ворон и его «Никогда» в русской поэзии XX–XXI веков // Сюжетология и сюжетография. Научный журнал Института филологии СО РАН. Новосибирск, 2013. № 2. С. 79–86.

Владимиров О.Н. Стихотворения Бунина о встрече и разлуке как «стихотворения» // Сюжетология и сюжетография. Научный журнал Института филологии СО РАН. Новосибирск, 2014. № 2. С. 92–99.

Владимиров О.Н., Кривоусова З.Г. Сказочная реальность в «Русской азбуке» Марины Ханковой // «Диалог с текстом: фольклор и литература»: Юдинские чтения–2016: Материалы Междунар. научно-практ. конференции. Курск, 2018. С. 44–51.

Владимиров О.Н. Принципы художественного единства в книгах Ю. Мориц 2000-х годов // Вестник Кемеровского госуниверситета, 2018. № 1. С. 178–183.

Владимиров О.Н. Сюжетообразующие мотивы в книгах К. Сергиенко // Сюжетология и сюжетография. Научный журнал Института филологии СО РАН. Новосибирск, 2021. № 2. С. 103–115.

Владимиров О.Н. Бунинские сюжеты в повести «Другая жизнь» Юрия Трифонова // Филология и человек. 2021. № 2. С. 50–62.

Владимиров О.Н. Роман Константина Сергиенко «Ксения»: контексты прочтения. (В печати.)

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	3
О русской литературе XX века	4
Метафизика «страшного» в творчестве Бунина	4
Стихотворения Бунина о встрече и разлуке как «стихотворения»	14
Бунинский след в поэзии В. Ходасевича	23
Опыт современного прочтения повести Аркадия Гайдара «Школа»	29
Игра и жизнь в пьесах «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Полоумный Журден» Булгакова (материалы к уроку в 11 классе)	37
Рассказ В. Набокова «Обида»: смысл посвящения И. Бунину	44
Изучение рассказа В. Набокова «Облако, озеро, башня» как введение в поэтику писателя	50
«Тень» Евгения Шварца: к проблеме интерпретации «бродячего» сюжета	57
Образы Дракона и Ланцелота в пьесе Евгения Шварца «Дракон»	60
Художественное своеобразие пьесы-сказки Евгения Шварца «Обыкновенное чудо»	64
«Потаённые» рассказы Владимира Тендрякова как цикл	68
Сказка о сказке: книга Александра Шарова «Волшебники приходят к людям»	75
Бунинские сюжеты в повести «Другая жизнь» Юрия Трифонова	81
О литературе сопредельных стран	91
Человек и обстоятельства в прозе Василя Быкова	91
Жанровые особенности повести Нодара Думбадзе «Кукарача»	98
Народный характер в романе Иона Друзэ «Бремя нашей доброты»	106
Пушкинская историософия в романе Иона Друзэ «Белая церковь»	111
Творческая эволюция Чингиза Айтматова	117
Художественный мир Фазиля Искандера	122
О художественном своеобразии трилогии Акрама Айлисли «Люди и деревья»	128
Смысл названия повести Тимура Пулатова «Второе путешествие Каипа»	132
«Лишний человек» в повести Тимура Пулатова «Завсегдагай»	136
О литературе рубежа XX–XXI веков	141
Рецепция «петербургских рассказов» Ю. Тынянова в повести М. Кураева «Капитан Дикштейн»	141
Сюжетообразующие мотивы в книгах К. Сергиенко	149
Роман Константина Сергиенко «Ксения»: контексты прочтения	161
Русская классическая литература в повести Людмилы Улицкой «Сонечка»	175
Основные темы стихотворений Юнны Мориц	180

«Базар в Афинах» Ю. Мориц: опыт интерпретации стихотворения	188
Книга Юнны Мориц «Таким образом» как художественное единство	195
Принципы художественного единства в книгах Ю. Мориц 2000-х годов	204
Литературные сюжеты в «Детской книге» Б. Акунина	213
Сказочная реальность в «Русской азбуке» Марины Ханковой	221
О некоторых особенностях литературного процесса	227
XX–XXI веков	
Советская проза второй половины XX века о кризисе эпического мира	227
Сфрагида как форма лирического высказывания в русской поэзии XX–начала XXI веков	239
Художественное время и форма высказывания в русской лирике XX–XXI веков (некоторые наблюдения)	253
Мотив Рахили в русской литературе XX–XXI веков	262
«По Эдгару По»: Ворон и его «Никогда» в русской поэзии XX–XXI веков	273
<i>Список публикаций З.Г. Кривоусовой, включённых в сборник</i>	284
<i>Список публикаций О.Н. Владимирова, включённых в сборник</i>	286
<i>Содержание</i>	288

Для заметок

Для заметок

Научное издание

*Олег Николаевич Владимиров,
Зинаида Геннадьевна Кривоусова*

**Избранные статьи
о русской литературе XX–XXI веков**

Техническое редактирование: *И.А. Пушкарева*

Подписано в печать: 01.03.2023

Печать плоская. Бумага офсетная. Формат 60 × 84 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 18,1

Тираж 100 экз. Заказ № 90949

*Любое использование материала данной книги, полностью или частично,
без разрешения правообладателей запрещается.*

Отпечатано

Полиграфическая компания «Sitall»

660077, г. Красноярск, ул. Борисова, д. 14, стр. 2, офис 513

Тел.: (391) 218-05-15, www.sitall.com

E-mail: sitall@sitall.com