

ПРОБЛЕМЫ
ВЕЧНЫХ ЦЕННОСТЕЙ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
И ЛИТЕРАТУРЕ
XX ВЕКА

Грозный 1991

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ СССР
ПО НАРОДНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ

ЧЕЧЕНО-ИНГУШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. Л. Н. ТОЛСТОГО

ПРОБЛЕМЫ ВЕЧНЫХ ЦЕННОСТЕЙ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И
ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Сборник научных трудов, эссе и комментариев

Грозный
1991

Составитель и научный редактор В. И. Х а з а н

Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века: Сборник научных трудов, эссе и комментариев/Чечено-Ингушский государственный университет им. Л. Н. Толстого. Грозный, 1991. 319 с.

Авторы сборника в разных концептуальных аспектах и используя многообразие исследовательских жанров — от научной статьи до комментария и эссе — рассматривают страницы истории русской литературы XX века через ее отношение к проблемам вечных ценностей, имеющим в сегодняшних условиях духовного развития общества неоценимое социально-нравственное значение. Материалы, включенные в настоящее издание, предназначены главным образом для специалистов-филологов — преподавателей вузов, представителей академической науки, школьных учителей литературы, аспирантов, студентов, а также для тех, кто интересуется вопросами отечественной художественной культуры.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемая вниманию читателя книга — плод коллективных раздумий ученых-литературоведов из разных вузов и академических центров Советского Союза, Австрии, США и Италии на одну общую тему — о вечных ценностях в русской культуре и литературе XX века. Понятие ценности, каким оно сложилось в современной философии и социологии, может быть приложено к широкому, по существу неограниченному многообразию «предметов человеческой деятельности, общественных отношений и включенных в их круг природных явлений...» Аксиологические отношения глубже всего просматриваются в свете фундаментальных онтологических понятий — «добра и зла, истины или неистины, красоты или безобразия, допустимого или запретного, справедливого или несправедливого и т. д.» (Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 765). Будучи выражением высших, «космических» законов жизни, вечные ценности представляют собой некую духовную парадигму общечеловеческого опыта, который, развиваясь исторически, вместе с тем сохраняет в своей природе незыблемые и неизменные этические императивы, константные истины мирового — общественного и индивидуального — бытия. Проекция неостановимого, стремительно движущегося исторического времени, потока событий, имен, лиц, жизней на систему извечных представлений людей о земле и небе, добре и зле, смерти и бессмертии, счастье и трагедии позволяет, несмотря на мелькание этого будничного калейдоскопа, уловить черты несуетной вечности, непреходящей ценности и эпического величия, отмечающие присутствие в мире мыслящей ткани. Вот почему так понятно желание ученых, чьи статьи составили данный сборник, представить русскую литературу XX века не только как социальную хронику, но и как метаисторический космос.

Возможно, кому-то предмет и проблематика этого издания покажутся недостаточно конкретными, а то и чрезмерно безбрежными, допускающими свободное включение в свою орбиту слишком широкого ряда самых разнообразных и разнородных художественных явлений. Предвидим и другое, не менее резонное возражение: далеко не все из произведений, о которых пойдет речь ниже, можно безоговорочно зачислить в разряд русской литературной классики XX века. Сразу же хотим внести ясность: проблема, вынесенная в заглавие сборника, в самом деле семантически весьма «эластична» и в некоторых возможных своих аспектах не предполагает с фатальной неизбежностью обязательного разговора об аксиоматических образцах и версиях. Важен абрис общих закономерностей, типовые тенденции, характерные процессы. А вот для их-то репрезентации как раз-таки особенно ценен и необходим широкий поток произведе-

дений разного художественного уровня и качества, не говоря уже о стилевом и жанровом многообразии, поскольку тенденция нагляднее всего проявляется среди явлений разномасштабных, а не однородных, среди различий, а не подобия. Это, во-первых. Во-вторых же, сложное, нередко драматическое содержание историко-литературного процесса нынешнего столетия, отразившее напряженные социальные катаклизмы времени, его противоречия, тупики и зигзаги, величие и бесславье, радости и муки, сегодня, в условиях деканонизации былых незыблемых якобы кумиров, возвращения из мглы небытия многих усиленно замалчиваемых имен, фактов, сведений, прорыва к установлению объективной истины, вообще нельзя оценивать старыми, изношенными критериями. Элементарное требование новизны научного подхода определяет необходимость панорамного историко-литературного исследования, серьезность и авторитетность оценок которого были бы изначально заданы масштабной социально-философской и эстетической концепцией. В качестве последней для авторов настоящего издания и выступают проблемы вечных ценностей.

Есть как будто бы некоторое, по крайней мере внешнее, формально-логическое противоречие между ставящимся, с одной стороны, акцентом на обновлении архаических литературоведческих понятий, а с другой — их преодолением посредством утверждения приоритета традиций (ибо что же такое вечные ценности, как не традиционное бытие космоса и социума, понимаемое и описываемое философски-диалектически, в категориях общечеловеческой культуры, актуальных для любого из этапов мировой истории?). Есть ли, однако, смысл доказывать, что противоречие это мнимое? В пользу снятия данного парадокса можно было бы привести немало позитивных аргументов, в которых, вероятно, и вовсе не возникло бы нужды, не увлекли мы себя семьдесят с лишним лет назад утопией, что новому обществу позволено говорить от лица вечности. За это время и произошли необратимые процессы, в результате которых ныне трудно отыскать область общественно-го сознания (не говоря о рассогласованном, распадающемся общественном бытии), не испытавшую на себе всей «прелести» грубого вытеснения и вытравления вечных раритетов взамен тоталитарного менталитета, насаждавшегося могучей системой государственного воздействия на личность. Вот почему так актуально сегодня избавление от мировоззренческих шор, идеологических запретов, казенно-догматических штампов, что дает возможность увидеть исследуемый предмет, в данном случае художественные феномены русской культуры текущего столетия, во всей полноте и целостности ценностных признаков, а не только с точки зрения служения целям и задачам классовой (партийной) борьбы.

Одна из коренных перспектив гуманитарной науки на обо-

значенном направлении — расширение представлений о мотивационной базе искусства и культуры, в основе которых лежат общечеловеческие приоритеты, составляющие духовно-нравственную суть вечных ценностей. Отказ от них или самовлюбленная попытка утвердить свой социально-исторический опыт как образцовый, а собственную эпоху как «начало времен» грозит почти неминуемой расплатой — упрощением и свертыванием всей бесконечно многообразной жизненной ткани. Мы далеки от мистических догадок, но не исключено, что те, кто самочинно объявляет себя «пророками» и «предтечами», переходят некую «запретную черту» в разумном балансе сил гармонично уравновешенного мироздания. Здесь самое время вспомнить классика безэйфорического восприятия новизны, библейского Екклесиаста, которого совершенно напрасно, как думается, корят иной раз за безверие и скептицизм: «Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это было уже в веках, бывших прежде нас» (Ек. 1: 10). Кто знает, быть может, многомудрый ветхозаветный проповедник оказался гораздо ближе к истине, нежели иные записные реформаторы, авторы и ревнители «передовых», как долгое время считалось, социальных учений? По крайней мере наше сегодняшнее, вполне естественное желание прочесть свою собственную историю и культуру *sub specie aeternitatis* («под видом вечности», «под формой вечности») более всего и соответствует идее «выправить положение», придать сиюминутной повседневности, включая и характер научных историко-литературных исследований, онтологический смысл.

Не станем аннотировать вошедшие в сборник материалы. Отметим только, что в своей совокупности они не образуют гармонии идеального согласия. Но праздное и благодушное единомыслие здесь, по всей вероятности, и не требуется. А вот состояние внутреннего спора, в большинстве случаев не заявленного, не декларируемого открыто, а ведущегося спонтанно, объективно вытекающего из неодинакового понимания разными учеными, собранными в одном сборнике, его общей проблематики, — надеемся, в известном смысле даже благо. Это задает обсуждаемому вопросу необходимый исследовательский объем, многогранность, «диалектическое пространство», что само по себе блокирует приевшуюся ортодоксальность и однозначную, безальтернативную категоричность в суждениях и выводах.

Для удобства при знакомстве читателя с предлагаемыми материалами мы посчитали целесообразным, положив в основу композиционного строения сборника в одном случае проблемно-тематический, а в другом — жанровый принципы, разбить его на три раздела. В первый раздел («Из истории русского авангарда») включены статьи, посвященные изучению теории и практики авангардного искусства — одной из интереснейших областей духовной культуры, почти полностью до недавнего

времени закрытой для отечественной науки. Наряду с работами советских специалистов, здесь представлены доклады зарубежных коллег, прочитанные на Всесоюзной научной конференции «Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции (1910—1990)» в Херсонском государственном педагогическом институте (октябрь 1990 г.). Во втором разделе («Время и вечность в художественном сознании и творчестве русских писателей XX века») собраны исследования о М. Горьком, В. Маяковском, С. Есенине, А. Ширяевце, А. Чапыгине, И. Бабеле, Вс. Иванове, В. Катаеве, современных прозаиках и поэтах. Наиболее многоцветной является тематическая палитра третьего раздела («Эссе и комментарии»), который, разнясь с двумя первыми в стилевом и жанровом отношении, вместе с тем, как представляется, не только не выпадает из общей проблематики научного сборника, но и придает ему в целом ряде аспектов качественное своеобразие.

И, наконец, последнее. Настоящий сборник и тематически и концептуально продолжает разработку научного направления кафедры советской литературы Чечено-Ингушского государственного университета, заявленное в предыдущих изданиях — «Вечные темы и образы в советской литературе» (Грозный, 1989), «Общечеловеческое и вечное в литературе XX века» (Грозный, 1989), «Художественные функции мифа в русской литературе XX века» (в печати). Хочется рассчитывать на сочувственное внимание к ним со стороны специалистов.

РАЗДЕЛ 1.
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО АВАНГАРДА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ «ПЕТЕРБУРГ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

В романе «Петербург» пространственные измерения и отношения преобладают над временными по степени их проявления и маркирования в тексте, хотя и те, и другие в художественной системе равнозначны; однако время зависит от пространства и в этом смысле выступает как производное; кроме того, оно обнаруживает себя в скорости движения тела в пространстве. Художественное пространство романа складывается из пространственных представлений автора-повествователя и главных персонажей: Аблоуховых и Дудкина.

Пространственные понятия составляют содержание «Пролога», в котором Русская Империя определяется как «географическое единство» и «часть известной планеты». В это единство входит множество городов, образующих административную иерархию с вершиной — столицей. Однако в «Прологе» пространство имеет преимущественно горизонтальные линейные измерения, заданные рассуждением о Невском проспекте как проспекте прямолинейном, состоящем «из пространства для циркуляции публики», т. е. для движения по кругу. Условное картографическое изображение столицы как административного центра государства передает пространственные границы Петербурга «в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкой в центре»¹, а ее функцию — как движение из этой невидимой математической точки стремительного циркуляра-радиуса, как бы пересекающего по прямой концентрические круги, а не идущего по кругу, как то подсказывает его этимология (нем. *Zirkular* — круговой). Эта особенность отражена в поведении сенатора Аблоухова: Аполлон Аполлонович «вскочил и забегал, циркулируя от угла до угла» (229, 231).

Таково исходное авторское пространство: горизонтальное, прямолинейное и криволинейное (круговое) вместе. Оно описано как одно- и двухмерное (линия и плоскость), а не трехмерное. Здесь как будто заложено противоречие между планиметрическим (линейным и плоскостным) образом пространства и его реальной стереометрической трехмерной полнотой. В сюжете романа формы пространства и структуры пространства творятся индивидуальным сознанием действующих лиц. В сознании

сенатора пространство и замкнуто, и разомкнуто: в замкнутом обитает живое; разомкнутое же, безмерное пространство равнозначно смерти, небытию. Моделью первого служит ему шифоньерка с полочками под литерами, «а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света» (14, 228). Он предпочитает находиться в минимальном ограниченном пространстве и чувствует себя в безопасности в карете: четыре перпендикулярные стенки отделяли его от внешнего мира. Он любит прямолинейный проспект, ограниченный правильными кубами домов (аналогов кареты) под номерами (аналогами полочек в шифоньерке). В его сознании закономерность и симметрия служат противовесом круговому вращению государственного колеса и неровному течению его домашней жизни, а Петербург как пространство разделен Невой (от себя же автор уподобляет Неву мифической Лете, реке забвения земной жизни в царстве мертвых, в Аиде) на два мира: мир упорядоченного пространства до набережной и мир хаоса заневского пространства, соотношенные как мир и антимир; причем в антимире (Васильевские острова) внешне все так, как в мире упорядоченном (линии — улицы, нумерованные дома, участки, казенные учреждения, сословные и профессиональные касты), но это мир изначальный, кромешный, гибельный, угрожающий столице — точке империи.

Мысленно воспаряя над планетой, сенатор Аблеухов мечтает пересечь всю ее сферическую поверхность взаимноперпендикулярными проспектами и охватить как зменными кольцами, кубами и квадратами домов, а каждому обывателю выделить по квадрату жизненного пространства, ведь после линии он предпочитал всем фигурам квадрат. Он вообще мог бездумно созерцать планиметрические фигуры (пирамиды, треугольники, параллелепипеды, кубы и трапеции), символизирующие ограниченное пространство. Незаконченные фигуры вроде усеченного конуса (аналога реального пространства с коэффициентом кривизны) вызвали в нем чувство беспокойства. Не выносил он и зигзаго-образной линии, напоминавшей ему имя графа Дубльве (латинская буква, в виде зигзага) с его трагической смертью от бомбы террориста.

В ограниченном стенками кареты пространстве сенатор ощущал себя центром изолированного куба, пролетающего за миллиарды верст от людской многоножки, циркулирующей по проспекту. Точно так же и в кабинете высокого учреждения ощущал себя сенатор центром — точкой, излучающей силовые импульсы в виде секущих в прямолинейном направлении циркуляров. Эта любовь к пространственной планиметрии делали его на важном административном посту поклонником государственной планиметрии, т. е. проводником политики жесткой бюрократической регламентации. Абсолютизация одномерного ограни-

ченного пространства, противостоящего безмерности, воплотилась в правильной планировке Петербурга с его бесконечными проспектами как наглядным выражением диалектики конечного и бесконечного, измеренного и безмерного, дискретного, возведенного в энную степень. Эта бесконечность планиметрического пространства Петербурга как бы заполняет наличное физическое пространство и придает самому умышленному в мире городу статус единственной пространственной реальности. «За Петербургом же ничего нет» (22), там — острова скользящих теней двухмерного антимира на западе от столицы, где начинается бескрайность хаоса.

Итак, внешний мир предстает в сознании сенатора Аблеухова в плоскостных пространственных формах. Но такие же формы принимают и его «праздные мысли» в процессе характерной для него «мозговой игры». Приняв пространственно-временную форму, они становились реальностью и уже продолжали свое существование вне сенаторской головы, подменяя собой феномены предметного мира. В результате реальный пространственный мир становится иллюзорным, а иллюзорный, творимый сознанием, реальным. Таков мир кантовского пространства как врожденного представления. Мысленные образы, принимая пространственные формы, бытовали только как плоскости, но воплощались в этом призрачном мире. Поскольку таким образом его сознанием и творился призрачный мир вещей, явлений и даже людей (например, террорист Дудкин), Аблеухов сопоставляется с Зевсом как создателем мысленных образов (например, Афины) собирательного и обобщающего значения, сводящие мир множества к единству. Мозговые пространства, находящие опору в неевклидовой геометрии, воздвигают за гранью сознания сенатора свои туманные плоскости. Они выводятся из болезненного состояния персонажа: расширения сердца, приливов крови, сухотки спинного мозга (формы невросифилиса), т. е. комплекса патологических изменений физической и ментальной структуры личности. Сердечные приступы расширения сердца вызывают такие состояния, которые позволяют сенатору почувствовать себя беспредельно расширившимся в мировых пространствах, причем изначальные пространственные образы плоскостей квадратов и кубов ширятся и заполняют мировые бездны. (По свидетельству историков, подобными галлюцинациями страдала мать императора Августа...)

Так как связь сенатора с внешним миром осуществлялась с помощью телеграфа и телефона, то получаемая им информация воспринималась как отдаленная на астральные расстояния и текущая к нему со скоростью света, например, с планеты Сатурн. Силуэты теневого мира он уподоблял точкам на небосводе. Вот почему встреча с Дудкиным представлялась ему сорвавшейся с орбиты и принимавшей по мере приближения к нему форму громадного багрового шара. Это был случай

вторжения мирового хаоса в мир сенаторского космоса. Такое представление вызвало в сенаторе ответное «ощущение растущего багрового шара, готового разорваться и раскидаться на части» (26). Диалектика имманентного и трансцендентного миров сенатора — в его особом отношении к пространству: ведь он боялся безмерного пространства более, чем зигзагов, ломаных линий и секторов, поскольку они явления из мира хаоса как бесконечного неупорядоченного пространства, грозящего гибелью и смертью. После одного случая, когда он едва не замерз в безмерных просторах страны, он засел за городской стеною на многие годы, всей душой ненавидя российские дали, из которых на него веяло ледяной смертью. Поэтому он не любил и своей просторной квартиры и проводил большую часть времени за столом домашнего и служебного кабинетов (третьим излюбленным местом обитания сенатора был куб кареты, аналога пещерного или утробного пространства), кроме того у себя в домашнем кабинете он имел привычку запирается на ключ. Он предпочитал пленительную тесноту и в спальне. Боязнь пространства присуща ему в состоянии бодрствующего сознания.

Во сне же четыре перпендикулярные стенки трехмерного ограниченного пространства падали, и он повисал над «безвременной пустотой», ибо во сне сенатор всегда видел два пространства: одно, материальное, составлялось из стенок комнаты и стенок кареты; другое роилось, исходя из крутящихся центров бликами, пятнами, звездочками, искорками, огонечками (дневные впечатления, например, блики в его квартире), оно уходило в безмерные, как петербургские проспекты, перспективы. Эти нити, блики и звезды способны были на долю секунды сложиться в отчетливую картину-образ: креста, многогранника, лебедя, пирамиды, чтобы затем разлететься. Этот мир фигур, контуров, трепетов составлял «вселенную странностей», которая была отражением былых ощущений. Во сне они создавали контуры или трассу коридора, начинавшегося прямо от его головы (как ее бесконечное продолжение), «у которой раскрылось вдруг темя — продолжение в неизмеримость» (138). Но, несмотря на неизмеримость, в перспективе коридора было «место свержения в бездну» (138).

Каждую ночь сенатор совершал путешествие в это второе пространство. Путешествие было состоянием астрального транса, которое сопровождалось потерей чувства весомости и телесности, когда сознание отделялось от ощущений и рвалось прочь в безмерное пространство. Ощущения же напоминали о себе лишь в условиях ограниченного пространства, например, ванны с липкою скверной. Ограниченное пространство заключает мир, подчиненный законам причинности и следствия, он поддается регламентации; неограниченное же пространство отрицает законы причинно-следственных связей как основание для регла-

ментации реальных процессов, поэтому сенатор вопрошает незаконное цоканье в безмерном пространстве (цокали же, подобно копытам апокалиптического Медного Всадника, каблук: сына, возвратившегося домой поздней ночью):

— «На основании какой же статьи «Свода законов»?»;

— «На основании какого же правила?» (139);

— «И какого параграфа?»;

но безмерное пространство ответило кратко:

— «Уже нет теперь ни параграфов, ни правил!» (140).

Во втором пространстве сенатора закон детерминации, правила и параграфы регламентации недействительны. Такое пространство заселено абсолютным, чистым сознанием межзвездных миров. Из него истекают в земное пространство только два ощущения (кантовы врожденные время и пространство), отягчавшие земное сознание Аполлона Аполлоновича.

Двойные сны Аблеухова были следствием боязни пространства, но агорафобия сенатора имела социальные и политические причины: боязнь трехмерного пространства, населенного реальными народными массами, грозящими революционным взрывом и ликвидацией искусственно созданных классовых и кастовых преград и ограничений. Поэтому сознание сенатора раздваивается: как один из создателей и защитников регламентированного мира в трехмерном и ограниченном пространстве, он инстинктивно ищет убежища и спасения в минимальном пространстве, напоминающем раковину улитки и как бы удаляющем его на расстояние световых лет от народа; но ощущение крайней ограниченности жизненного пространства и безмерной удаленности от объектов трехмерного земного пространства вызывает иллюзию второго, безмерного пространства, когда сознание субъекта как бы отрывается от его телесной оболочки и парит, как астральная точка в мировых просторах, сохраняя связь с земным сознанием посредством обратной эманации ощущений. Отсюда «мозговые игры» Аполлона Аполлоновича и его представления об эфемерности бытия (эфемерность его бытия абсолютизируется как эфемерность бытия вообще) и его «мозговые пространства» в планиметрических измерениях. «Мозговая игра» творит топологическое или символическое пространство (пространство пещеры, грота, раковины), в котором кривая линия (нелюбимая сенатором) гомеометрична прямой, а круг — квадрату.

Таким образом «мозговая игра» как бы возвращает само сознание к пространственным архетипам догеометрических представлений. Поэтому Аблеухов-старший так последовательно уплощает стереометрические объемы объектов, воспринимая их только как линии и плоскости, составляющие квадраты, кубы, пирамиды и прочие планиметрические фигуры. Отсюда же и пространственное выражение темпоральной по существу кон-

цепции «вечного возвращения». В романе она реализуется, в частности, применительно к пространственным представлениям Аблеухова, в категориях «циркуляции» как замкнутого движения по кругу без развития и ее своеобразного коррелята — «циркуляра» как бюрократической имитации динамических процессов в виде центростремительного потока продуктов «мозговой игры» (письменных распоряжений). Так моделируется динамизм в условиях планиметрически воспринимаемого пространства. Аблеухов разложил спиралевидную форму движения во времени и пространстве на ее статические элементы: на циркулярное как прямолинейное (от точки — центра к периферическому кругу) и циркуляцию как круг, выравниваемый им как плоскость (окружность) и квадрат, т. е. он по-своему решает вечную задачу о квадратуре круга. Парадокс «статического движения», «снижающий» само явление динамизма, отмечен уже в «Прологе» как «разительное свойство» проспекта: прямолинейный Невский проспект «состоит из пространства для циркуляции публики». Снятие противоречия между формой и ее функцией возможно благодаря «мозговой игре», творящей топологическое или символическое пространство.

Соответственно такому мироощущению, для Аблеухова Петербург — это набор планиметрически ограниченных субпространств: домов, проспектов, реки, каналов, островов; за ними равнозначная небытию бесконечность, определяемая им категорией «холода». Поскольку такое пространство конструируется субъектом, оно получает свойство расширяться от точки до бесконечности (от бытия до небытия): так расширяются большое сердце сенатора, глаза Дудкина в его восприятии, так в астральном трансе заполняет мировое пространство его второе сознание. В концентрированной форме эту этропию «Я» символически выражает «сардинница» — бомба: мгновенное расширение газов (соотносимое с образованием газов в желудке сенатора) в замкнутом пространстве вызывает необратимый процесс — взрыв как суперлатив апокалиптического конца. Перспектива планетарной катастрофы (116) служит символическим основанием для пророчества о возможной гибели «умышленного» города — Петербурга, так как планиметрически создаваемое урбаническое пространство вымышлено, оно лишь проекция «мозговой игры» основателя новой столицы, а сенатор по-своему духовный наследник Петра, консервирующий созданный им планиметрический регламент во времени и пространстве. Это и есть одно из проявлений общего «стародавнего монгольского дела». «Не разрушение Европы — ее неизменность...» (237) в категориях планиметрической протяженности (Проспект), ее нумерации и равномерной и прямолинейной циркуляции граждан Проспекта.

Так Аблеухов-старший, поклонник философии Конта, старый туранец, стал учителем молодого разрушителя Аблеухова-млад-

шего, молодого туранца, поклонника философии Канта. Конт и Кант не только фонетически сближены (70, 85—86),— как две крайности позитивизм и идеализм сходятся в тождестве, которое есть Ничто. Обе философские системы оперируют в иллюзорных мирах: позитивизм — в призрачном мире кажимостей и теней, т. е. явлений, лишенных сущностей; идеализм — в призрачном мире логических абстракций (таких понятий, как, например, «ценность»; в параграфе втором Аблеухов-младший прямо формулирует пустоту неокантианского термина: «ценность, понятая, как никто и ничто» (237); «все мыслимое оказывалось совершенно безвещным, беспредметным» (95). Так, отец и сын Аблеуховы оказались туранцами не только по происхождению и по крови, но и по духу и целям. И это понял Николай Аполлонович: «старый туранец, некогда наставлявший его всем правилам мудрости, был Аполлон Аполлонович; вот на кого он, понявши превратно науку, поднимал свою руку» (238).

Поэтому неудивительно, что пространственные измерения и представления Аблеухова-младшего обнаруживают заметные черты сходства при существенных различиях (108—109). Переходя к рассказу о Николае Аполлоновиче, повествователь начинает с жизненного пространства героя. Его помещение состояло из комнат: спальни, рабочего кабинета, приемной. Кабинет был уставлен дубовыми полками, туго набитыми книгами. В своем кабинете он запирался на ключ, воображая себя центром вселенной, т. е. ограниченного комнатного пространства. Его телесная оболочка и комнатное пространство составляли «общий бытийственный хаос» (45), а сознание отделялось, становясь центром истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и мир вещей. Такое смещение духовно-телесного состава превращало Николая Аполлоновича в творческое существо — ученого (кантианца) и демиурга. Невнятность внешнего мира (голос, шорох или шаг) разрушал строй его мысли и разрушал иллюзию вселенной и сознания как автономного центра. Футлярное сознание Аблеухова-младшего нашло себе адекватное выражение в маске («Мозговая игра — только маска») (56) и красном домино, — он стал похож на демона пространства (46). Его форменная студенческая одежда как бы дублирует его маскарадный демонизм: запахнувшись в серую николаевскую шинель, он казался безруким с плясавшим на ветру шинельным крылом (47).

Для пространственных представлений Николая Аполлоновича характерны глубины и бездны — невских вод и небесной выси. Они начинаются сразу за пределами ограниченного пространства (как крошечная пустота). Сидя на ступеньке у входной двери, он ощущал некую черную бездну у себя за спиной, и черная пустота была впереди (54). Как и Аблеухов-старший, он пространств не любил; еще более ужасали его ледяные пространства (86). Николай Аполлонович был чувственным,

психическим и ментальным продолжением отца («он был образом и подобием отца») (108). Ему и его отцу «психика представлялась хаосом» (109), и оба они являли подобие повернутых друг к другу «мрачных отдушин в совершенную бездну; и от бездны к бездне пробегал неприятнейший сквознячок» (109) как смешение мыслительных эманаций, так что сын мог бы продолжить мысль отца. Их ноосферы представлены как беспредельное пространство — бездны, не имеющие ни верха, ни низа, и тем не менее сообщаемые пробегающим сквознячком. Пустота пространства и пустота человеческой души отождествляются: «Стаи мыслей <...> слетели от центра сознания; но центра сознания не было; перед глазами была подворотня, а в душе — пустая дыра...» (184). Мир предметного пространства противопоставляется миру трансцендентальных предметов (ведь «даже мыслящий мозг лишь феномен сознания!») (183), и события брэнного мира не могут посягать на бессмертие его мозгового центра. Однако в минуты житейских потрясений («Письмо») Николай Аполлонович ищет опоры в предметах внешнего мира, и мысленно зацепляется за карниату подьезда, за домик (183), и убеждается в том, что «его я» оказалось лишь черным вместилищем, если только оно не было тесным чуланом, погруженным в абсолютную темноту...» (185).

Представление о расширении пространства до полного его исчезновения в сознании Николая Аполлоновича связано с воспоминанием детства о беспредельном расширении тел и собственного тела. Сферическое увеличение тела до ощущения им заполненности всего пространства вызывало особое состояние округления во вселенском масштабе. Когда личное расширение и объем пространства совпадали, происходил взрыв, и Николай Аполлонович разрывался на части. В бреду он выкрикивал, что он округляется и что он круглый ноль (227). Теперь детские кошмары ассоциировались с предстоящим взрывом бомбы как мгновенного расширения газов. Новый кошмар бомбового взрыва видится как идущий из детства комплекс: «бред, бездна, бомба», воплощенный в звукоподражательный образ: Пепп Пеппович Пепп. Стремительное расширение газов бомбы по кругам без меры создает образ нулевого пространства, ибо когда уничтожится все, пространство станет безмерным или нулевым, что одно и то же. Чувство проглоченной бомбы, имеющей взорваться в его теле, испытывает Аbbleухов-младший, и оно дает ему субъективное переживание предстоящей катастрофы микро- и макрокосма в их нераздельности, каким был и его телесно-ментальный состав, ибо мысль его, отрываясь от тела, создавала две ипостаси Николая Аполлоновича: сознательного человека и бессознательного человека. Бессознательный человек, как и его отец, воспринимал неограниченное пространство как пустоту и космическую безмерность, которая начиналась сразу же

за дверью и вела в звездное небо, где межпланетный простор и есть абсолютный ноль при 273° холода (235).

Все это напоминает далекое астральное путешествие в сневидении Аполлона Аполлоновича. В таком состоянии из космической безмерности приходит к Николаю Аполлоновичу древний туранец, в котором сын узнает отца и в нем — себя как старую туранскую бомбу, призванную расшатать и взорвать все устои. Тогда и его занятия метафизикой представились ему подготовкой к миссии «разрушения арийского мира системой ценностей» (237), ведь Николай Аполлонович был кантианец и даже когеанец, и в этом смысле он был человек нирванический, а «под Нирваную разумел он — Ничто» (236). Но древний туранец вывернул все четыре параграфа неокантианской программы сына, показав тождество мнимо противоположных систем (неокантианского идеализма и кантианского позитивизма): вместо Канта — проспект (абсолютизация одномерного пространства), вместо ценности — нумерация (сведение метрических свойств пространства к нумерологии, инвентаризации), вместо нового строя — циркуляция (замкнутое движение), вместо разрушения — неизменность (неизменность — атрибут непротяженности, мира без пространства, т. е. антимира).

Категории ценности понятийной философии в области социальной практики соответствуют столь же абстрактные категории, выражаемые пространственными понятиями и отношениями. В этой сцене («Страшный Суд») Николай Аполлонович осужден как представитель разрушительной философской системы, противопоставлявшей себя не менее разрушительной системе, ошибочно понимаемой как созидательная. Эта ошибка коренится в двусоставной сущности человеческой экзистенции: чувственно-телесный человек (пространственный) ощущает миры космических пространств, сознающий же человек (понятийный) творит абстракции, которые принимают формы фигур, пространственно ограниченных до полного совпадения их объема с объемом телесной оболочки субъекта, после чего утрачивается чувство реальности субъекта и он переходит в состояние астрального транса, где господствует абсолютная безмерность. Так по безысходному кругу циркулирует чувственно-ментальный состав субъекта, переходя из микрокосма и макрокосмом и обратно.

Эта двусоставность как бы порождает два типа мироощущений как две базы для двух мнимо антагонистических мировоззрений — неокантианства и неопозитивизма. Как поклонник логики Дармакирти с комментариями Дармотарры (234) Николай Аполлонович выступает одним из воплощений логического позитивизма (Р. Карнап, Г. Рейхенбах — современники Андрея Белого), абсолютизовавшего «данность» индивидуального переживания в опыте или языке. Но расширение телесного состава как распад чувства пространства угрожает чувству времени, и нулевому пространству соответствует нулевое времяисчис-

ление (239), поскольку в астральном трансе «Я» субъекта воспринимает четырехмерный мир (трехмерное пространство и время) как всеобщее попятное (обратное) движение (вращение), захватывающее и душу и выворачивающее человека наизнанку (259). От бешеного вращения в обратном порядке «ужасное содержание души — круглый ноль — становилось томительным шаром» (239). На вопрос «что ж такое «я есмь?» — следует ответ: «нуль», а нуль — это бомба, которая лопнет и взорвет всякую логику (239), и гибель индивидуального сознания вырастет до вселенских масштабов в апокалиптическом видении: «будет что-то такое, отчего развалятся стены, пурпуром освещенные небеса разорвутся на части, смешавшись с разбрызганной кровью в одну тусклую, первозданную тьму» (240). Так логический позитивизм переходит в солипсизм, их общим истоком является субъективный идеализм.

Пытаясь объяснить свое состояние, Николай Аполлонович рассуждает «не по Канту» (логика в крови или — мертвый застой, — как заметил ему Дудкин), а по Маху и Авенариусу, т. е. как эмпириокритик: «...тут ПОНЯТЬ НЕВОЗМОЖНО... <...>. Словом, надо все пережить самому, В ОЩУЩЕНИЯХ...»; «Будто слетела какая-то повязка со всех ощущений...» (258). (Выделено мною. — С. И.). По признанию Аблеухова, ощущение было нулевым и даже отрицательным (262). Дудкин может «понять» Аблеухова потому, что ему самому знакомы такие трансощущения: «Это все — ощущения...» (259), ставящие субъект и объект (в данном случае — пространство) в отношении «принципиальной координации» (по Р. Авенариусу). Антропософское учение об эфирном и астральном телах, таким образом, находили опору в философских построениях эмпириокритицизма и неопозитивизма. Не случайно в своих репликах Дудкин связывает научные и оккультные опыты для объяснения «странных ощущений» Аблеухова-младшего, говоря: «Состояния ваши многообразно описаны; они предмет наблюдений, учебы... <...>. В беллетристике, в лирике, в ПСИХИАТРИЯХ, в оккультических изысканиях» (263). Мистически это состояние определяется как «ощущение бездны» («жизненная правда»), т. е. такое ощущение, которое превращает словесный смысл в субъективно переживаемый (и потому «реальный») образ или символ («символическому ощущению, не переживаемому обычно», подыскивается «соответственный образ») (263). Эмпириосимволистское сознание Аблеухова отражает реальное пространство в субъективных ощущениях, для интерпретации которых подыскиваются не логические понятия, а топологические образы (шкафа, кареты, комнаты, ящика, бомбы, бездны, нуля и т. д.), создающие символическое пространство протяженностью от математической точки до бесконечности, одномерное и многомерное (линия, плоскость, объем), прерывное и непрерывное (ограниченное и безграничное), статическое и динамическое и т. д.

Но не случайно так много в романе параллелей, сближающих облик, сознание и поведение отца и сына. То, что сказано о превратности человеческих отношений вообще и Аблеухова-младшего и Лихутина, в частности, можно распространить и на отношение сына к отцу: «Их неравные отношения опрокинулись; и все, все — пошло в обратном порядке» (355). Самосознание Николая Аполлоновича, бывшее еще недавно центром логических предпосылок, творивших вселенную, позорно увязло в куче предметной действительности (395). (Ср.: в Египте он сидит на куче песка) (418). И в «Эпilogue» он задумчиво приваливается к «пирамидному боку», т. е. к плоскости одной из любимых его отцом геометрических фигур, символизирующих планиметрически конструируемое пространство. Мертвенная жизнь египетской пустыни, «Книга Мертвых», тухлявый сфинкс и пирамиды, чарующие созерцательно настроенного Николая Аполлоновича, — это все как вечные признаки древнего туранства в культуре XX века, туранства как символа разрушения в состоянии застоя или прямолинейности кругового движения (циркуляция циркуляра). Туранство разъяло цивилизацию («...вся культура, — как эта тухлявая голова: все умерло; ничего не осталось») (418), и отравленной панмонголизмом культуре противопоставляется патриархальная культура усадьбы Пролетное, где закончил свои дни старый сенатор и куда после смерти отца возвратился опростившийся Николай Аполлонович, забывший туранца Канта и читающий Сквороду, автора учения о «трех мирах», объединяющих собою все существующее: «макрокосм» (природа), «микрокосм» (человек) и «мир символов» (Библия).

Так, Николай Аполлонович последовательно переменял три формы физического пространства, соответствующие трем периодам и типам цивилизации: пространство города (цивилизация XX века), пространство пустыни (с остатками древней цивилизации), пространство патриархальной культуры (поля, луга, леса). Его жизненным пространством стал внешний мир сельской природы (макромир), он живет замкнуто, одиноко (монада микромира), он стал набожным человеком (посещает церковь — «мир символов») и читает Сквороду, философа-символиста, противника рассудочности и отвлеченности, поставившего вопрос о самопознании за 4 года до Канта и учившего жизни в согласии с природой, видевшего в слиянии разума и воли условие «мира душевного». Должно быть, Скворода символически примирил статичность рационализма Аполлона Аполлоновича и динамичность логизма Николая Аполлоновича в геометрической фигуре божественной истины (треугольник, вписанный в круг со всевидящей зеницей в центре); ведь сам бог — великий геометр, что отмечал Скворода: «Догадался древний Платон, когда сказал: Θεος γεόμετρον. — Бог землемерит...»².

Пространство Дудкина характеризуется рядом особеннос-

тей. Как городское оно имеет геометрические формы: каморка — куб, четырехугольник двора. Везде и всюду окружает его ограниченное или замкнутое пространство; и он утверждает, что живет в торичеллиевой пустоте (и не только в переносном смысле, как оказывается) одиночества: «круг лиц ... равен нулю» (84). В его речи часто вплетаются слова и выражения, обозначающие предел, черту, границу и пустоту именно в пространственных их значениях: «проживаю приватно — в четырех желтых стенах» (84); «меня вывезли в бочке из-под капусты» (85). Из окна приемной Аблеухова-младшего он воспринимает пространство Невы как «край земли» и «конец бесконечностям» (85). Как Аблеухов-старший считал пространство за Невой иным миром и ненавидел острова, несмотря на ЛИННИИ Васильевского (правда, «От петровских правильных линий <...> следа не осталось...») (23), так обитатель 17-й линии Дудкин видит в Петербурге за рекой враждебную островам силу из гранитов и камней. По мосту над летейскими водами Невы Дудкин переходит из одного мира в другой и обратно. Он называет себя «деятелем из подполья» (85), а живет в каморке на пятом чердачном этаже.

Из якутской ссылки он вывез особую «катеорию льда», очертившую дудкинскую криосферу в прямом и переносном смысле. Он носит льды в сердце, его бытие во льдах создает особое ощущение, словно он закинут в неизмеримость (86). На него холодом встает из хаоса. Бежав из ледяных пространств Якутии в Гельсингфорс, он попал во власть Липпанченко и ощутил свою несвободу как тот же холод якутских просторов. Это ощущение холода как категории географической и философской дало повод Николаю Аполлоновичу для мрачного резюме: «Стало быть <...>, физическая равнина не столь удаленной губернии превратилась-таки в метафизическую равнину души» (90). Свою душу Дудкин уподобил мировому пространству, а оно, по его словам, вмещается в четырех перпендикулярных стенах его каморки, имеющей форму куба (90, 303). Окно каморки открывает ему вид на мировое пространство.

Таким образом, Дудкин смотрит из мирового пространства в мировое пространство, как Аблеухов-старший пролетел из одной бесконечности в другую, или из тумана в туман, что одно и то же. Мировое пространство, или, что то же, душа Дудкина — это мировая, бездонная пустота и смертный холод. В холоде мировых пространств родилось чувство ненависти к Липпанченко, который превратил Дудкина в тень, в Неуловимого, изгнав его из трехмерного мира. Лишившись индивидуальности и свободы, Дудкин стал провокатором смерти как террорист и как человек с расшатанной психикой. Под влиянием алкоголя волнообразная линия его мыслей становилась зигзагообразной, зигзаги перекрещивались, затем мысль его начинала вращаться с бешеной скоростью (93). Этому вращательному движению в

сознании соответствовали представления о набегающих роях и лопающихся огневых шарах, ассоциирующихся с бомбой. В его сознании возможен такой мыслительный ход: «Странно: разговор происходил У ТОГО САМОГО ДОМИКА, где бомба возникла: бомба-то ставши умственной, описала правильный круг, так что речь о бомбе возникла в месте возникновения бомбы» (248). Он не отличает или не желает отличать пространственные понятия от непространственных, поэтому он может сказать, что верхи революционного движения — мировая, бездонная пустота (90), и увидеть ночную 18-ю линию убегающей в глубину, в пустоту (285).

Его бреды, кошмары и галлюцинации также приобретают пространственные формы. Все началось в Гельсингфорсе, когда после проповеди всеобщего разрушения изжившей себя культуры и заражения сердец хаосом, он кончил кошмаром в виде путешествия на шабаш в межпланетное пространство (293). Его ощущения открывали в его мире брешь, и он влетел в нее, точно прыгал в окошке с высоты пятого этажа; по ночам его преследовало бредовое бегство по туманным проспектам и вверх по таинственной лестнице без конца (241, 293), по-видимому, напоминающей лестницу знаменитого библейского патриарха. Он с удивлением отмечает, что вошедший в его каморку Шишнарфнэ был человеком трех измерений, а стал двухмерным контуром, т. е. тенью (297). Голос Шишнарфнэ доносится из центра комнатного квадрата, а затем все более приближается к нему, Дудкину. Дудкин сознает, что его телесный состав так тесно связан с пространством, что распад его психики, которую он понимает как пространственное тождество, приводит к разрушению структуры пространства: «все пространства растрескались» (303).

Если комната — мировое пространство, а он обитатель сих пространств, то свое бредовое странствие Дудкин переводит на язык своих чувств: лестница, комнатуха, чердак — это его запущенное трехмерное тело в различных состояниях. По лестнице он бежит под влиянием чувства преследования, в каморке ему видятся то Шишнарфнэ, то Медный Всадник, а на чердаке он приходит в себя. Бредовая, мозговая игра создает в кошмарах Дудкина представление о сознании как вместилище пространства в его космических измерениях. Пространство оказывается априорно врожденным, творимым сознанием, равным сознанию по объему, и предел пространства есть периферия сознания. Человеку присуще представление о пространстве ограниченном и замкнутом, и выйти за пределы геометрических представлений он не может иначе, как в бреду, в безумии или в момент смерти.

Ключевыми моментами, объясняющими значение пространственных метаморфоз Аблеуховых и Дудкина, являются субглавы «Дионис» и «Откровение», «Петербург», «Гость» (гл. VI),

«Перспектива» и «Тараканы» (гл. VII). Поскольку, как оказывается, Дудкин переживает во многом сходные с аблеуховскими пространственные превращения (98): «...в обратном порядке <...> переживание — тело гиганта» (98), он со знанием дела и почти профессионально истолковывает псевдогаллюцинацию Николая Аполлоновича в субглавах «Дионис» и «Откровение». Говоря, что для выражения того исключительного состояния, в котором он находился, когда поворачивал ключик часового механизма бомбы, недостаточно логических понятий: «...тут понять невозможно... <..> надо все пережить самому, в ощущениях...» (258), Николай Аполлонович очень удивился бы, если бы ему оппонировал сапожник Бессмертный с его односложной философской репликой-рефреном: «Это все оттого, что нет у них надлежащих понятийев», лучшейшей развитие только в третьем варианте: «...оттого и мудреные люди; никаких понятиев не имеют: да и никто не имеет» (103). Переживания стихийного тела Николая Аполлоновича, когда он чувствовал, будто растаскиваются на части в разные стороны его члены, а ощущения его органов чувств расширились в пространстве так, что он разлетелся, как бомба (260), и он рос в неизмеримость, преодолевая пространство (261), Дудкин, ссылаясь на Платона, назвал (этот род ощущений) первым загробным переживанием растерзанного Диониса.

В эту область трансцендентных измерений, имеющую источником имманентную сферу человека, вводит Дудкина (и читателя) бредовый образ Шишнарфнэ, бытующий в сознании Дудкина как Енфраншиш, который трехмерное планетарное пространство рассматривает в четвертом измерении с точки зрения астрального космоса. Этим объясняется эфемерность Петербурга (по словам Шишнарфнэ, «столичный наш город <...> принадлежит и к стране загробного мира») (295) и любого его жителя, так как «любая точка петербургских пространств во мгновение ока способна выкинуть жителя этого измерения, от которого не спасает стена» (298). Трехмерное земное пространство связано с астральным (четвертым) лишь в математической точке касания ПЛОСКОСТИ этого бытия к ШАРОВОЙ поверхности мирового пространства. На планиметрических изображениях (картах), а значит, и в земном сознании, четвертое измерение не отмечено вовсе, но в состояниях транса прямолинейное и плоскостное пространство, имманентное сознанию, принимает сферические формы, наподобие распираемого газами тела (бомбы), а их движение приобретает круговое движение, но в обратном порядке. Как представитель пространства четвертого измерения Шишнарфнэ авторитетно утверждает: «Наши пространства не ваши; все там течет в обратном порядке...» (299). (При этих словах Дудкина осенило, что преследующая его абракадабра Енфраншиш — анаграмма, образованная от слова «Шишнарфнэ».) Как явление потустороннего мира Шишнарфнэ

из — Енфраншиш то телесное ощущение вне тела, которое уколами, биениями и пульсами очертило собственный контур за пределами тела, вне кожи, а кожа оказалась внутри ощущений, и вызвало альтернативу Николая Аполлоновича: «Или я был вывернут наизнанку, кожей — внутрь, или выскочил мозг?» (259).

В субглаве «Тараканы» бредовые переживания загробного пространства как бы реализуются и проверяются в описании умирающего Липпанченко, тело которого распластывают ножницы безумного Дудкина. (Этому описанию предшествует комментарий от автора в конце предшествующей субглавы «Перспектива», о которой ниже.) Вслед за последним сознательным впечатлением обыденной действительности (порез тела — как «горячая струя кипятка») сознание его стало шириться, так что «чудовищная периферия его внутрь себя всосала планеты; и ощущала их — друг от друга разъятыми органами; солнце плавало в расширениях сердца; позвоночник калился прикосновением сатурновых масс; в животе открылся вулкан» (386). В запредельном мире четвертым измерением стало не время, а безмерность пространства и времени, т. е. там нет ни времени, ни пространства, ни категорий и понятий для выражения пространственно-временных отношений и представлений, т. е. и сознание астрального мира лишено функций земного сознания. Безмерность времени и пространства — это Вечность, структура которой зависит от центра, находящегося вне телесной оболочки. Этим центром сознания нельзя считать «великого геометра» Платона, ибо мир им создан давно. Речь идет не о видимом мире как творении демурга, а о структуре мира невидимого, запредельного, сверхчувственного, размещенного в астральном пространстве, о существовании которого можно догадываться по отдельным психофизическим состояниям земной личности. Об этом невидимом мире в романе напоминают не только бреды, кошмары и псевдогаллюцинации героев, но и их мистические видения, встречи и беседы с белым домино, в котором угадываются черты Иисуса Христа как вестника загробного мира и провозвестника Страшного Суда, Второго пришествия и царствия божия (или царствия духа, согласно особенно чтимого символистами Евангелия от Иоанна). Как известно, сторонники эсхатологического учения утверждают, что царствие божие на земле будет устроено не человеческим разумением, но сверхъестественным, поэтому всякие попытки представить себе это царство не могут претендовать на достоверность, так как не выходят за пределы земного сознания. Зато остается широкий простор для переоценки земной жизни, протекающей в условиях трехмерного пространства и времени как четвертого измерения реального мира.

Субглава «Гость» вносит существенные штрихи в концепцию пространства и времени в романе. Урбанистическое пространство Петербурга как вымышленное есть лишь крайнее выражение

планиметрической структуры земного создания человека, накладывающего печать на все свои мысленные проекции. И Петербург — лишь одна из таких проекций «мозговой игры» основателя новой столицы. Соприкосновение трехмерной столицы с четвертым (астральным) измерением угрожает ее существованию. Трехмерное пространство — это также пространство во времени и, следовательно, в его пределах все подвержено закону ВЕЧНОГО ПОВТОРЕНИЯ или ВОЗВРАЩЕНИЯ: умирания и возрождения. Историческое дело Петра только способствует ускоренному прохождению земных «мытарств до архангеловой трубы» (306), которая положит предел дурной бесконечности пространственно-временных перевоплощений. Это эсхатологическое перерождение объясняет поступок Петра, пришедшего в образе Медного Всадника в каморку Дудкина. Он признал в террористе своего духовного «сынка», своей разрушительной деятельностью помогающего ему ускорить приход архангела с трубой для возвещения конца этого мира. Внешне создатель и разрушитель, они объективно и по существу оба разрушители, и как совершенные противоположности сходятся в тождестве конечного результата. Признав в Петре авторитетного «учителя» от анархии, Дудкин согласился и на все остальное вплоть до готовности «умереть» и тем самым «потерпеть» ... «до архангеловой трубы». Так в этой сцене была предreshена эсхатологическая судьба «самого умышленного города на свете» (Достоевский), обреченного стать жертвой союзными (совместными) усилиями его исторического создателя и его исторического оппонента-разрушителя (ведь Дудкин — лишь одно из воплощений пушкинского Евгения в пределах последних десяти десятилетий).

Эта парадоксальная сцена и в пространственном отношении необычна, если учесть, что символическим центром пространства романа «Петербург» является памятник — Медный Всадник, а его периферией — Васильевский остров, где скрывается «квинт-эссенция революции» (83) Дудкин-Неуловимый. Путь Медного Всадника в каморку террориста составляет радиус периферического круга, ойкумены романа. Центр, сошедшийся с периферией, ликвидировал представление о круге и о пространстве.

Символическое выражение катастрофического «расширения» пространства до апокалиптического его исчезновения или перевоплощения в четвертое измерение (астральное и вечное) как бы подготовлено заявлением Дудкина: «...собственно говоря, не я в партии, во мне партия...» (83) и размышлениями Николая Аполлоновича о безумии и ужасе разбухающей единицы, поглотившей пенталлион (10^{30}) (327), равный нулю или 273° холода (235). Трансцендентные состояния Аблеуховых и Дудкина, ассоциируемые с понятиями «льда» и «холода», образуют общую для них криосферу, которая есть область пусто-

ронного мира, обретаемого в смерти или в пограничных ситуациях ложной смерти (например, несостоявшееся самоубийство недоповесившегося Лихутина, несостоявшееся самоубийство Аблеухова-младшего на мосту), ее параформы и образы (сна, бреда, галлюцинации, экстаза).

Такое восприятие пространства присуще и другим действующим лицам, обладающим развитым интеллектом. Все они сознают, что живут в реальном трехмерном пространстве, но разыгрывающаяся в их головах «мозговая игра» создает представление о нескольких субъективно реальных пространствах. Прежде всего утрачивается чувство третьего измерения, оно, как правило, не принимается в расчет или остается на периферии сознания. Трехмерное пространство строится как одно- и двухмерное, из линий и плоскостей; скажем, комната, карета — как куб, составленный из перпендикулярных друг другу плоскостей. Это замкнутое и минимальное пространство, подобно раковине улитки, срастается (в сознании) с телом субъекта. Объем тела как бы заполняет без остатка замкнутое пространство жилища, и образуется догеометрическое (топологическое) пространство. Это субпространство, как бы в обход Евклидовой геометрии, продолжается над нею, творя гиперболическую геометрию пространства четвертого измерения, но вне времени как четвертого измерения реальной действительности. Пространство четвертого измерения постулируется не в ноосфере, а в трансощущениях, и в этом смысле иррационально по существу, хотя может быть представлено символически. В этом неевклидовом пространстве проявляют себя законы запредельных миров, аналогичные законам бесконечно больших чисел (пенталлион) или бесконечно малых (ноль), или отрицательных чисел (273° ниже нуля как выражение абсолютного холода). Здесь ощущается особое пространство абсолютной пустоты, кремешной тьмы, обратного движения, изнаночных состояний и ввернуто-вывернутых форм. Здесь господствуют стихийные ощущения довременного хаоса, но уже нет логического сознания, гомеоморфного космосу.

В «Прологе» от имени автора-повествователя было намечено особенное пространственное описание Петербурга как главного образа романа. В дальнейшем повествовании пространственные понятия и категории проникают и в сферы непространственной природы. Так, УЖЕ на первых страницах отмечается, что сенатора «Аблеухова знала Россия по отменной ПРОСТРАННОСТИ им произносимых речей», отмечена также «НЕИЗМЕРИМАЯ ГРОМАДНОСТЬ им управляемых механизмов власти» (13). О безликом прохожем субъекте сказано, что «циркулировал он в бесконечность проспектов, преодолевал бесконечность»; «из одной бесконечности убежал он в другую; и потом спотыкался о набережную: ...здесь был и край земли, и конец бесконечности» (19). УЖЕ в этих парадоксах заложен некий тревожный смысл, вернее, амбивалентность выражений создает простран-

венную суггестивность. Проспект длинен, но не бесконечен, поэтому-то, преодолев его, субъект преодолевает часть бесконечного пространства и продолжает преодолевать бесконечность, попадая в другой, столь же утомительно длинный проспект.

Таким образом, топография Петербурга как система проспектов создает пространство лабиринта, уподобляя конечное пространство бесконечному. Однако набережная реки оказывается краем земли и концом бесконечности, что опять вызывает беспокойство от разницы между способом выражения и его семантикой, потому что утверждение и верно, и спорно в одно и то же время: это условный край земли как грунта и части территории города до берега реки, а также предел части города как лабиринта проспектов. Но набережная — это еще и воображаемый предел реального, земного пространства, за которым открывается бескрайняя даль реальнейшего пространства (в мистическом смысле), а не воющая бескрайность хаоса. За рекой уже как бы запредельное и нереальное пространство: острова как будто находятся дальше, чем допускают законы перспективы, они ОПУСТИЛИСЬ и ПРИНИЗИЛИСЬ; принизились земли и здания, так что на это впечатление опирается возможность топоса: «казалось — опустятся воды, и хлынет на них в этот миг: глубина, зеленоватая муть» (19). Изморось и туман дополняют это мгновенное призрачное видение возможного эсхатологического конца. Черный Николаевский мост убегает с этого берега на тот, как бы связывая эти два разделенные мертвой (зеленой и зеленоватой, кишашей бациллами) водой забвения (Леты) мира. Этот мир смотрит на тот настороженно, тот на этот — испуганно. Тот мир — мир хаоса, и островитяне угрожают петербургскому космосу вторжением и анархией. Как скользящие тени («лица их зеленей и бледней всех земнородных существ») (22), толпами они переходят по мосту на эту сторону. Островитяне отмечены печатью смерти: чердаки и подвалы — как готовые глазетовые гробы для островной бедноты, поражаемой проспектными стрелами каменных великанов (24). Но и над городом витает некое чуднище с нетопыринными крыльями как вестник из «воющего хаоса» (24). Это — злая нота на «у» как «звук иного какого-то мира» (77).

Острова, островитяне как скользящие в тумане тени, летейские воды реки — все указывает на потусторонний, загробный мир смерти, угрожающий и уже вторгающийся в Петербург. В этом ряду и социальные явления: «Петербург окружает КОЛЬЦО многотрубных заводов» (76); многотысячный рой Васильевского острова бредет к многотрубным заводам, и волнениехватило кольцом Петербург (77). Это царство Аида, прежде принимавшее все новых обитателей из мира живых, теперь почему-то тронулось вспять и наступает на мир живых. И на туманных петербургских улицах происходят метаморфозы: тени превращаются в людей, а прохожие — в тени. Вызывают

их не только изморось и туман, а и «мозговые игры» в головах героев романа. Так, незнакомец (Дудкин) возник в сенаторской голове как мысль и ассоциировался с собственным домом сенатора, и там всплыл он в памяти как реальный субъект, а упрочился и реализовался на проспекте при случайной встрече. Вообще в замкнутом пространстве невидимое становится видимым и наоборот: за его пределами — область невидимого. Так, за дверью ресторанчика на Миллионной в тумане бродят две тени — два силуэта; сидящий же в зале ресторанчика Дудкин ощущает спиной приход одной из них (Липпанченко): «...когда обернулся он (Дудкин), за спиной не было никого: мрачно как-то зияла дверь ресторанного входа; и оттуда, из двери, повалило НЕВИДИМОЕ» (40).

Это призрачное, невидимое, возникающее из сырости, тумана и ночи, предстает взору и воображению и как Геенна на Невском проспекте в многоцветном освещении электрических огней, образуя общую желтовато-красную муть. Здесь витрины — как огневые пасти, а проспект — как десятки и сотни таких геенн. Таким Невский покажется издалека, а вблизи Геенна распалась бы только на множество огоньков. Этот образ как бы из второго пространства сенатора Аплеухова: там Аполлон Аполлонович «златоперою звездочкой», как ракета, беззвучно разлетелся на искры. Реальный мир и мир мертвых как бы отражаются друг в друге, а общим их знаком служит их свойство распадаться, рассыпаться, обращаться в прах, тлен, плесень, гниль, труху, пыль (77), туман, сырость или из них конденсироваться в тени, призраки, силуэты, пятна. Такое же рассыпчатое множество — толпа: люди высыпали на улицу, собираясь в толпу, и опять рассыпались (76). (См. также в субглаве «Невский Проспект».) И сам Петербург как бы осаждался из тумана в образ непокойного призрака (теневого отражения заневского мира), преследующего повествователя «праздную мозговую игру» (55), творящую художественное пространство романа и населяющую это пространство героями, которые в свою очередь также заняты мозговой игрой. Но — «Мозговая игра — только маска; под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил...» (56). Герои романа сотканы воображением повествователя, и их мозговая игра наделена атрибутами таинственного ночного бытия, но и они, и оно — реальны, «потому что мысль — существует» (56).

В художественном мире и мысль существует, и тени реальны, ибо в этом мире теней действует закон, по которому субстанцию (сущность) заслоняет от нас акциденция (случайность).

Таким образом, в романе от имени повествователя утверждается художественная реальность как феноменология духа автора и его героев. Без субъекта нет объекта, и все явления суть комплексы наших ощущений, нашего чувственного опыта.

Поэтому фантомы воображения автора так же реальны, как реальные фантомы «мозговой игры» героев его романа.

Одним из таких фантомов «мозговой игры» повествователя и его героев является Медный Всадник. В известном отступлении (субглава «Бегство») изложена авторская апокалиптическая программа романа. Из Заневского (балтийского) пространства приплыл Летучий Голландец, чтобы воздвигнуть эфемерные острова адского мира («адские огоньки кабачков», «адские кабачки») (20), и с той поры «род ублюдочный пошел с островов — ни люди, ни тени, — оседая НА ГРАНИ ДВУХ ДРУГ ДРУГУ ЧУЖДЫХ МИРОВ» (21). (Выделено мною. — С. И.).

Эта двойственность, разумеется, от дьявола, и она универсальное свойство обоих миров, что обнаруживается в Медном Всаднике, примчавшемся к невскому берегу из хаоса: металлическое лицо двоилось двусмысленным выражением, два передних копыта повисли в воздухе, а два задних уперлись в камень скалы. С той поры надвое разделилась Россия на два пространства и на две судьбы. Предстоящий прыжок коня видится как альтернатива: или отрыв от почвы с исторической перспективой низринуться в хаос (анархии), или прыжок НАД историей. Этот последний прыжок предстоит, однако, не коню Петра, но коню блед из Апокалипсиса. Он будет сопровождаться геологическими катаклизмами, в результате которых Петербург опустится, а древние русские города Нижний, Владимир и Углич поднимутся, разумеется, не только в пространстве, а и по своему историческому значению, т. е. во времени, хотя в нем уже смысла не будет.

За этими природными потрясениями последует великая брань народов, которая предстанет окончательной схваткой Востока и Запада в результате нового движения азиатских народов на Запад (348), и отраженно повторятся исторические беды России, такие, как Калка и Цусима, но торжество русских на Куликовом поле, по-видимому, не повторится, если дурную бесконечность исторических циклов не прервет «прыжок над историей» апокалиптического коня в свете «последнего Солнца». В последний час Россию спасет от монгольской пяты Второе пришествие Иисуса Христа с его Страшным Судом, обетованные в Апокалипсисе. О реальной угрозе панмонголизма просветлевшему было духом Дудкину тут же напомнил промчавшийся по площади автомобиль с «монгольскими рожами», которые оказались «именитыми японскими гостями» (100). Европейский техницизм (не случайно за этой сценой следует описание заводов Колпино под Петербургом: «В многотрубном и многодымном кольце Петербург!») на службе желтой расы как бы смыкает зловещее кольцо вокруг России ее последнего исторического (петербургского) периода. Но реален и заступник России, на которого перед тем уповал автор и к которому тут же воз-

звал перепуганный старик-гренадер: «Господи, Иисусе Христе! Спаси и помилуй ты нас!» (100).

И в вопросе пораженного Дудкина было бессознательное обращение поверх головы ответившего ему гренадера: «Господи, что это?» (100). Тоталитарное туранство Востока и панлогическое туранство Запада образуют два крыла гигантского Непотыря, отбрасывающего на Россию гибельную тень (24, 334), персонифицированным образом которой является в романе маленький старичок сенатор Аблеухов, выходец из недр монгольского племени и ученик школы Плеве (министра внутренних дел и шефа жандармов); человек, сочетающий в себе психофизическую структуру азиата и ментальную структуру европейца; первой соответствует его второе пространство (хаос), а второй — его первое пространство (планиметрическое).

В субглаве «Перспектива» (гл. VII) дана общая авторская запредельная перспектива, открывающаяся человеку в момент смерти. Она имеет относительное соответствие в земных условиях: ночной мрак кажется крошечной темнотой, разорванной зажженной свечой; по периферии пламени как центра круговым движением завертелись тени предметов; тень Липпанченко припустилась по кругу, на косяках мучительно изломалась, «будто он теперь испытывал все муки чистилища» (384). Тело представляется как балласт, извергнутый душой, которую подхватывают ураганы душевных пространств, — а также — как суденышко, бегущее «по душевному океану от духовного материала — к духовному материку» (384).

Подхватывающий душу ураган сравнивается с чувством человека, перевязанным в поясе канатом, заверченным с неопикуемой быстротой по расширяющимся кругам, образующим спирали в пространстве; человек летит головою вниз, а спиной — поступательно, удаляясь от земли «в мировые безмерности, одолевая многотысячные пространства — мгновенно, и этими пространствами становясь» (384). При этом тело расширяется безмерно (например, стремится занять в поперечнике место, равное сатурновой орбите), и все частички тела проходят все стадии расширения тел (от твердого до газообразного) так, что астральные тела свободно циркулируют в промежутках телесных молекул, а центростремительная сила утрачена и господствует только центробежная сила; в результате сохраняется «целостно только наше сознание: сознание о разорванных ощущениях» (384). Наши летящие и горящие разъятые органы вяжет наше сознание «в одновременной бесцельности» (384), а «в разреженном до пустоты позвоночнике слышим мы кипение сатурновых масс, в мозг въедаются яростно звезды созвездий» (384). В центре огромного космического сердца пульсируют толчки. Такое сложное ощущение дало бы картину «первых стадий жизни души, с себя сбросившей тело: ощущения были

бы тем сильнее, чем насильственной перед нами распался бы наш телесный состав...» (384).

Из сказанного очевидно, что в запредельном пространстве сознание отрывается от тела, не утрачивая своей функции сигнализировать (правда, бесцельно) о разорванных ощущениях. Бесконечное расширение пространства — это процесс в ощущениях: как такое пространство, которое заполняется субъектом до полной самоликвидации его как объекта. В своем «Введении в трансцендентальную философию» Генрих Риккерт писал: «Кто выяснил себе, что пространство само есть содержание сознания <...>, тот не может уж считать познающего субъекта вещью в пространстве и, следовательно, должен отбросить деление мира на отображение и оригинал»³, поскольку с гносеологической точки зрения такой субъект есть объект, как и представления других людей.

В романе «Петербург» каждый герой наделен двумя пространствами: одно дано ему в ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ, другое — в ОЩУЩЕНИЯХ. Первое — результат ПРЕДСТАВЛЯЮЩЕГО СОЗНАНИЯ, воспринимающего бытие действительности как бытие в сознании (вещи как содержание нашего сознания или имманентное бытие). Отдельные факты действительности упорядочиваются независимо от познающего субъекта тремя формами всякого суждения: заданными НОРМОЙ (или формой трансцендентного долженствования как предмета познания), КАТЕГОРИЕЙ (формой акта суждения) и ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЙ ФОРМОЙ как формой готового продукта суждения (или формой действительности). КАТЕГОРИЯ ДАННОСТИ, по Риккерту, выступает как логическая предпосылка суждения об индивидуальных данностях. Типичным носителем такого сознания можно считать сенатора Аблеухова. Такие индивидуальные данности, как фиалки, лютики, одуванчики и гвоздики, он возводил вновь к единству абстрактного признака или форме акта суждения (категории данности): «цветы» (35).

Более или менее сходные пространственные представления характерны для всех героев романа. Они заданы формой действительности (трансцендентальная форма), которая реализуется в акте суждения (форма акта суждения). Поэтому, например, в сознании Аблеухова предметы реального мира не могли иметь пространственной формы, и в результате строились иллюзии предметов, и за гранью сознания создавались их туманные плоскости. Тут и было сознание пространства в ощущениях, возникавших как раздражение мозговой оболочки (заболевания мозжечка), стучания в висках от приливов крови. За пределами замкнутого пространства оказывались мозговые пространства. От головной боли у сенатора было ощущение, «будто его голова в шесть раз больше, чем следует, и в двенадцать раз тяжелее, чем следует» (36). Так возникают предпосылки для второго пространства сенатора, сына сенатора, Дудкина и Липпан-

ченко. Интегрирующим началом этих индивидуальных данностей субъективных пространств трансцендентных миров является модель авторского сознания — второе пространство в субглаве «Перспектива». В действительности все герои живут в замкнутом или ограниченном пространстве. Их эмпирическое сознание имеет геометрические формы¹ (линии и плоскости) трехмерного пространства. Четвертое измерение есть второе пространство, знающее формы круга и сферы. Это пространство криволинейное, в отличие от первого прямолинейного. В первом творящим началом является сознание, во втором — душа, их основаниями служат соответственно представления и ощущения. Первое сознание — имманентное, второе — трансцендентное; в первом субъект и объект находятся в пространственных отношениях, во втором субъект лишен пространственных измерений. Это второе пространство существует за пределами непосредственно данного (как содержание сознания) пространственного мира и не может быть в известном нам пространстве. Итак, бытие субъекта сознания проявляется в пространственных формах, бытие его души — в трансцендентных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Белый Андрей. Петербург: Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М., 1981. С. 9. (В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.)

² Цит. по кн.: Эрн Вл. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М., 1912. С. 282—283.

³ Риккерт Генрих. Введение в трансцендентальную философию: Предмет познания/Пер. Г. Шпета. Киев, 1904. С. 92.

ДЕШИФРОВКА ЗАУМНЫХ ТЕКСТОВ А. КРУЧЕНЫХ

Мы исходим из модели «дешифровки» авангардистских текстов, разработанной Ежи Фарыно. Автор предлагает рассматривать «...коммуникативный акт авангардистов <...> не как <...> целиком разрушенный классический, а как <...> перевернутый, протекающий в обратном порядке, т. е. не как <...> шифрующий, а как <...> дешифрующий»¹. «Коммуникация,— пишет он,— требующая дешифровки, в принципе дефектна и в бытовой практике она используется в специальных условиях, например, с целью выключить из нее нежелательного третьего, предотвратить перехват информации посторонними <...> Более того: дешифровка третьим или переход на дешифровку самих участников коммуникации <...> означает, как правило, прекращение коммуникации (переход собеседников на метаязык, т. е. реализация якобсоновской метаязыковой функции общения, собственно коммуникацией уже не является и в состав сообщения не входит). Этот тип коммуникации включается тогда, когда нечто объявляется неизвестным, непонятым или неправильно (не до конца) понятым»².

В модели дешифровки авангардистских текстов речь идет, с одной стороны, о коммуникативном, т. е. семиотическом процессе между уже готовым текстом 1, созданным автором 1, и реципиентом, который одновременно является автором 2, дешифрующим этот текст 1 и тем самым создающим новый текст. С другой стороны, следует говорить о дешифровке реципиентом 2 текста 2, созданного автором 2, что в нашем случае будет соответствовать дешифровке заумных текстов А. Крученых. Последняя инстанция этого двойного процесса коммуникации дешифровывает по сути два текста (1 и 2). Таким образом, в отношении произведений авангардистов, а также зауми логично опираться на понятие двойного процесса коммуникации в ее диахроническом проявлении. При этом реципиенту 2 заумного текста чаще всего известно лишь текстовое поэтическое сообщение и, может быть, автор 2. Все прочие компоненты (двойного) процесса коммуникации (код, контекст, другие языковые функции) первоначально неизвестны.

Итак, реципиент заумного текста должен дешифровать все названные неизвестные величины текста 2, т. е. наряду с семиотическими фрагментами текста 1 в тексте 2 он еще должен дешифровать то, что автор внес от себя. Следовательно, восприятие заумных текстов следует рассматривать на нескольких различных диахронических метауровнях. В целом можно ска-

зять, что заумь представляет из себя дешифрующую поэтику авангарда, доведенную до высшей инстанции коммуникации, до ее последних результатов. Е. Фарыно следующим образом формулирует эту позицию по отношению к авангардистским текстам: «...на выходе акта дешифровки <...> предполагается получение языка, внеязыкового мира и текстопорождающей инстанции (не конкретного отправителя, а языковой компетенции)»³.

Как уже говорилось, сообщение (поэтический текст) в зауми — это та величина, которая задана. Что касается прочих языковых функций, то они даются вне общепринятой формы: к примеру, сообщение, «язык» (код) которого страдает нарушением узаконенных обиходных и/или поэтических норм. Эти нарушения проявляются по-разному. У Крученых имеется масса примеров, иллюстрирующих варианты «хаоса», в который превращается упорядоченный мир, теряя язык. Вот самый, как кажется, известный и хрестоматийный:

Дыр бул щыл
убышшур
скуп
вы со бу
р л эз*.

В отличие от других представителей авангардного искусства, у Крученых процесс создания заумного текста скорее не тематизирован, а осуществляется внутри языка как такового. Его целевая установка изначально ориентирована на вариант, при котором заумный язык обладает «конструктивной» функцией обновления мира или сотворения новых миров. Декларируя это, сам Крученых подчеркивал в одном из своих литературных манифестов: «1. Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. <...> 6. ДАВАЯ НОВЫЕ СЛОВА, я приношу новое содержание...»⁴. В таком понимании зауми присутствует сознание ее материальной силы, способной разрушить логические связи реальности, чтобы построить мир на основе иных «правил» и «законов».

Возможна и другая ситуация дешифрования заумного текста, когда «язык» (код) сообщения (текст 2) известен и является синтаксически правильным (если его рассматривать с точки зрения языковых норм и/или правил поэтики), но не указывает ни на известного референта, ни на известный контекст. Одним из таких видов зауми можно назвать тот, который мы имеем в аналогичных текстах обэриутов или тот, который пра-

* Интерпретация этого текста предложена в статье профессора Кентуккского университета (США) Д. Янечека «Стихотворный триптих А. Крученых «Дыр бул щыл», помещенной в данном сборнике вслед за статьей профессора Р. Циглера. — *Примеч. ред.*

вомерно определить, как беспредметную заумь. К примеру у Крученых:

забыл повеситься
лечу к америкам
на корабле полез ли кто
хоть был пред носом⁵.

Итак, исходной субстанцией, создающей мир, для Крученых выступает язык как таковой. Из него поэт и выстраивает свою заумь, его-то в конечном счете и дешифрует. В теоретической концепции Крученых, действительность сама по себе не располагает языковой логической законосообразностью. Однако она имеет языковой характер, к которому можно апеллировать как к первичной инстанции: это вариант мира как книги, мира как текста. Мир — язык Крученых онтологичен совсем не в том смысле, в каком это присуще, например, художественной системе В. Хлебникова при реализации его идеографической концепции. В основе крученыховской миромодели нет систематического порядка. Исходная инстанция, к которой обращается поэт, — это действительность, открывающая различные виды самовыражения. Их можно назвать псевдоязыками или же имитациями языков и сферами, находящимися на периферии мышления. Речь идет о неупорядоченном мире, какой может быть, к примеру, реальность быта. Как отмечает сам Крученых, эта неупорядоченность амбивалентна и, с одной стороны, в свете авангардистской концепции, никогда не превратится в стройную, упорядоченную систему, а с другой — всегда будет обладать доминантным статусом. Мир Крученых, как, предположим, и мир Б. Пастернака, есть говорящее бытие, стремящееся к превращению в текст.

В данной связи исходные инстанции резонно рассматривать, как это делает Е. Фарыно, в качестве граничных сфер: «Мотивы 'зауми' <...> читаются как устремленность к пределам (истокам) языка и мысли...»⁶. Недаром Крученых и формалисты полагали, что сама заумь намерена стать и становится одним из периферийных явлений языка и что за ней — будущее языка и искусства.

Таким образом, заумные тексты, так же, как и другие тексты авангарда, создаются с целью сообщения кодов других текстов, текстов 1. Причем речь идет не только о фрагментах кодов, метонимически замещающих одну систему и отсылающих к ней. Это по существу фрагменты из нескольких различных по диахронии и синхронии семиотических систем, которые цитируются из мира и из «языков» которых извлекаются цитаты. Однако, поскольку заумные тексты еще раз кодируются автором 2, здесь идет речь о «языке», составленном из «языков» различных отдельных семиотических фрагментов. Тексты, со-

стоящие из семиотически гетерогенных языковых цитат, образуют «сверхтексты», складывающиеся из «языковых» фрагментов.

Знаки и знаковые системы сводятся к их «изначальным элементам»; этот тип понимания текстов, их дешифровки в сильной мере определяет и заумь Крученых. При этом автор закладывает перспективу, которая дает возможность той или иной дешифровки текстов и которая, разумеется, действует избирательно по отношению к дешифруемому материалу. Стадия диахронии, до которой доходит соответствующий процесс дешифровки, может быть различной. Безусловно, Крученых со своей заумью является одним из самых радикальных авторов, так как добирается до «изначальных элементов» предметного мира, до его языковой материи и ее составляющих. На этом пути возможны многочисленные метаморфозы и разнообразные стадии и модификации дешифровки.

Следует также сказать и том, что на примере обмена шифрами между сферами культурного центра и периферии, актуализирующейся в текстах авангарда, можно показать, как центральные формы распадаются и в порядке перспективности новообразований появляются новые периферийные феномены, дешифруемые автором. Как известно, футуристы считали, что могут предвосхитить диахронию.

Авангардистские процессы дешифровки и их импликации, описанные Е. Фарыно, Крученых также реализовал, причем иначе, чем в зауми: в его тематических текстах, имеющих традиционную форму выражения, эти процессы тематизированы в том смысле, в каком мы находим реализацию дешифровки у других поэтов: в плане темы, мотива, сюжета. Заумь Крученых отличается от его незауми лишь степенью дешифровки, которая в последнем случае проведена не до предельной языковой и предметной инстанции и тем не менее опирается на аналогичные заумным текстам предпосылки и намерения.

Вышеупомянутая тематизация касается и мотивировки перехода языкового и предметного мира в заумь; этот вариант широко представлен в текстах Крученых:

По просьбе дам,
хвостом помазав губы,
я заговорил на свеже-рыбьем языке!
Оцепенели мужья все
от новых религий:
карубы
семее мир,
ближи мобел..
задыхается от радости хвост рыбий⁷.

Рассмотренные процессы не ставят своей целью генерировать другие, новые варианты реальности: их задача другая — сведение к величинам, которые могут выступать как инварианты. Подобные замыслы лежат и в основе творческой работы Крученых. Поэт рассматривал свою поэтическую деятельность как параллель к научным исканиям русских формалистов, — стало быть, как вполне научное творчество (например, когда писал и делал доклады об орально-эротических или анально-эротических основах русского языка и поэзии). Здесь идет речь о ко- и гипоманифестациях (И. Смирнов) этих сфер культуры, которых намеревался достичь Крученых с помощью своих экспериментов. Для него не было принципиальной разницы между так называемыми практическими, т. е. «художественными» текстами и программными теоретическими заявлениями. Это относится как к зауми поэта, так и ко всему остальному творчеству, причем не следует проводить существенной границы между ними.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Фарыно Ежи. Дешифровка//Russian Literature. 1989. Vol. XXVI. P. 1.
- ² Там же. P. 5.
- ³ Там же. P. 6.
- ⁴ Крученых А. Е. Декларация слова как такового. Спб., 1913.
- ⁵ Крученых А. Е. Взрваль. Спб., 1913.
- ⁶ Фарыно Ежи. Ibid. P. 7.
- ⁷ Крученых А. Е. Лакированное трико. Тифлис, 1919. С. 25.

Д. ЯНЕЧЕК

Кентуккийский университет

СТИХОТВОРНЫЙ ТРИПТИХ А. КРУЧЕНЫХ «ДЫР БУЛ ЩЫЛ»

Н. И. Харджиев¹ передает следующую цитату из записи, сделанной А. Крученых в 1959 году: «В конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: «Напишите целое стихотворение из «неведомых слов». Я и написал «Дыр бул щыл». Так возникло, пожалуй, самое знаменитое стихотворение не только Крученых, но и русского футуризма вообще. (Есть в этой датировке любопытное совпадение: первое издание альманаха «Die Blaue Reiter» вышло в мае 1912 года — со статьей Д. Бурлюка и пьесой В. Кандинского «Der gelbe Klang», в третьей картине которой должны появиться такие непонятные слова, как «каласимунафакола». Бурлюк, вероятно получил экземпляр альманаха еще до своего предложения, сделанного Крученых.)

В сборнике «Помада», где появилось это стихотворение (март или, как считает Крученых, январь 1913 года), ему предшествовало такое предисловие: «3 стихотворения, написанные на собственном языке, от др. отличается: слова его не имеют определенного значения». «Собственным» и определенным — концепционно опорные члены фразы, выражающие ее суть. Со временем из них вырастет личный язык автора, значение которого зачастую будет оказываться пусть не ясным, но не бессмысленным, отличающимся дефицитом черт твердо установленного лексического содержания. Конец, предел, лимит их семантики до конца не определен.

Если предположить, что заумь — это нарочитая неопределенность (индетерминизм), есть основание считать (хотя сам термин «заумь» или «заумный язык» во времена, о которых идет речь, не существовал) «Дыр бул щыл» первым заумным стихотворением, несмотря на бытовавшие уже словоновшества В. Хлебникова.

Реакция современной (и не только современной) Крученых критики была, конечно, единогласно отрицательная — от саркастического хохота до оскорбительных разносов. Поэту необходимо было усилить мощь эпатажного удара, и он заявил, что «в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина»². Позднее автор «Дыр бул щыл» выскажет мнение, что звуки Ы и Щ отсутствуют в других языках³, а несколько раньше отметит в своем стихотворении татарский оттенок⁴.

Как ни странно, однако до сих пор почти никто из исследователей не обращался к анализу этого знаменитого произведения. В своей известной книге «Russian Futurism: A History» В. Марков уделил ему всего лишь несколько фраз: «Стихотворение начинается с энергетических односложных слов, из которых некоторые немножко похожи на русские или украинские слова, а дальше идет трехсложное слово шершавого вида. Следующее слово выглядит как фрагмент какого-то слова, и две последние строки заняты отдельными слогами или просто буквами. Стихотворение кончается на странный слог нерусского звучания»⁵. Единственный подробный анализ первой части «Дыр бул щыл» осуществлен Н. Нилссоном⁶, и мы будем держать в уме соображения этого исследователя в ходе изложения нашей концепции.

Приведем полный текст стихотворения Крученых (с. 37—38).

Первые три слова — голые корни возможных русских слов. Ассоциации выглядят достаточно ясными: ДЫР-дыра, БУЛ-булка, булыжник, бултых⁷; ЩЫЛ-щель (Н. Нилссон нашел и кое-какие возможные связи с тюрскими языками⁸). Почти никто (кроме Б. Томашевского⁹) не комментировал нарушение правописания в третьем слове, хотя многие автоматически поправляют «ошибку», когда цитируют стихотворение. Сам Крученых

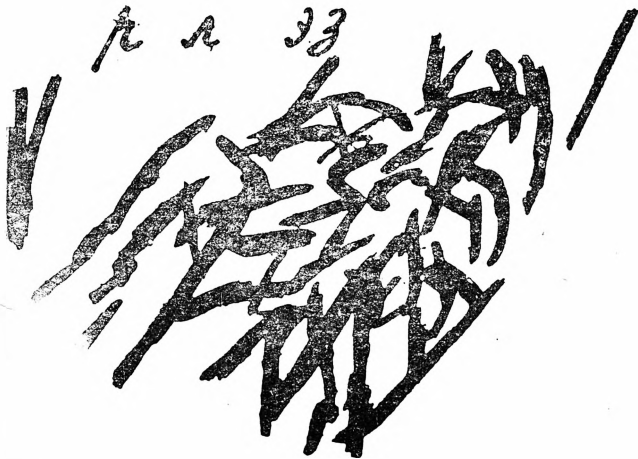
З стихотворенія
написаня на
собственной языкѣ
От др. отмигается!
слова его не имеют
определеннаго значенія

✱

№1. Дыр бул шыл
удъш шур
скул.

вы со бу

л л ээ



№ 2

дрот дронъ вѣт
не спорю. влюблен
Терновый языкъ
то было и у дикого
нарын

№ 3

Та са мае
ха ра бау
Сает сню дубъ
ра дубъ мола
аль

как будто был дал расшифровку этой строки в своей книге «Малахолия в капоте» (1918): «/БУЛЫЖ ДЫРУ/ УБИЛИ ЩЕ-ЛИ»¹⁰. Но загадки это не прояснило. Что же на самом деле перед нами?

Дыра, т. е. что-то круглое и пустое, булыжник (или булка), т. е. что-то круглое и пухлое, и щель, т. е. что-то узкое и пустое. В этом, как кажется, ключ к стихотворению в целом: сопоставление и выявляемый с его помощью контраст. ДЫР и БУЛ — круглые места, но одно пустое, а другое заполненное; ДЫР и ЩЕЛЬ — пустые места, но одно круглое, а другое узкое. Сближения и отталкивания основаны на законах абстрактной композиции.

«Убешшур» — одно трехсложное слово (вместо трех односложных) с глагольными качествами и ассоциациями — убеждать, убежать, щурить (или птица щур) — по сравнению с субстантивированными качествами первой строки. Здесь интересен переход от одного глагола к другому, происходящий в середине слова: убеж[шш]-шур (возможно, убеж-чур). Позднее Крученых пропустил букву Ш, и переход тогда осуществляется посредством буквы Щ.

Далее следует односложное слово «скум», похожее на корневые матрицы первой строки, но опять с глагольными ассоциациями (скумекать, скумливаться), допускающими, впрочем, генетическое восхождение к корням имен существительных (кум, скумбрия).

Следующая строка содержит вновь три односложных слова — на сей раз с открытыми слогами: «вы» — местоимение или приставка, «со» — предлог или приставка, «бу» — эхо «була».

И, наконец, в последней строке три звука: два сонорных и один «нерусский», не имеющий по крайней мере аналогов в фонетической системе русского языка.

Н. Нилссон указывает на четкую симметрию данной стиховой композиции: структура слогов (3—3—1—3—3) визуально подчеркнута графическим рисунком расположения слов на странице. Любопытная деталь: энергетика звучания постепенно убывает, происходит своего рода ослабление, истаивание голосового напора от первых строк до тихого отлива последней строки. Такая ритмико-содержательная форма позволяет вести речь о вполне возможном влиянии на автора кубистических способов расчленения и геометризации языка применительно к стиховой версификации. Как чисто звуковая композиция это стихотворение сознательно и более того — весьма тщательно и изысканно сконструировано. Не случайно оно создает впечатление «имитации» какого-то существующего языка. Н. Нилссон замечает: «Это стихотворение составлено главным образом из сочетаний звуков, которые очень похожи на слоги и слова «обыкновенного» языка», и это обстоятельство склоняет читателя к попытке расшифровать его «средствами ближайшего кода,

т. е. языка самого поэта»¹¹. Но именно здесь истолкователь сталкивается с непреодолимым препятствием, в особенности если он рассчитывает найти какую-то однозначную расшифровку, единственное решение данной поэтической загадки. Текст Крученых, как можно думать, предполагает не одну, а множество интерпретационных версий, причем ни одна из них не лучше и не хуже другой. Вполне допустимо и то, что вариативность истолковательных предпочтений входила у поэта составным атрибутом в эстетику и поэтику замысла, когда существование удовлетворительной экзегезы исключается полностью, так как лишено всякого смысла. Рецепция, основанная на равноправии и паритете вариантов, позволяет выдвигать разнообразные альтернативные способы распоролки стихотворения. (К примеру, относящееся к БУЛ слово булдырь-волдырь, опухоль; уместна ли эта ассоциация? знал ли Крученых это слово?)

Американская исследовательница М. Перлов указывает на элемент троичности в расположении трех частей на первой странице, а именно: 1. прозаическое предисловие, 2. самое заумное стихотворение и 3. рисунок М. Ларникова внизу. В бессодержательности рисунка она усматривает аналогичную стихотворению беспредметность. «Итак, страница объявляет, что эти стихи должны быть читаны новым способом, что их визуальное представление является значительным элементом их *e'criture*»¹². По М. Перлов, перед нами не более чем бессвязная сетка прямых и кривых штрихов. Думается, однако, что это не так: на рисунке нетрудно различить обнаженную женщину, лежащую под углом 45°, с повернутой направо головой и с распростертыми ногами. В этом случае резонно предположить, что стихотворение имеет довольно острое эротическое содержание («дыр» и «щель» соотносимы с влагалищем, «бул»-булки-грудь). При этом следует с особой настойчивостью подчеркнуть, что даже под влиянием такого гештальта, освобождающего рисунок от голой беспредметности, стихотворение сохраняет тем не менее свою заумь.

Если Н. Нилссон подробно обсуждал первое из стихотворений триптиха (и нами предложено лишь несколько существенных обобщений), то абсолютно никто, даже он, не говорил о второй и третьей частях цикла. Между тем оказывается, что принцип троичности и сравнение — контраст фигурируют и в этих стихотворениях, являющихся необходимыми компонентами общей структуры, основные показатели которой определены в первой части. Без них анализ выглядит неполным и нет впечатления законченности произведения в целом.

Нужно признать, что после эмоционального (в известном смысле даже шокового) подъема первого стихотворения следующие выглядят менее драматичными. Второе начинается, как и первое, с ряда односложных слов, не особенно русских по звучанию: вообще слова на «ф» непременно иностранного про-

исхождения. «Фрот», по-видимому, не имеет каких-либо русских ассоциаций или корней, в отличие от слов первой части. Единственная, пожалуй, ассоциация с французским *frotter* (тереть) и *frottage* (название известной техники в искусстве). Крученных, обладавший широкими познаниями в области искусства, наверняка хорошо знал эту технику и само это слово. «Фрон» отличается от первого только последним согласным и подсказывает усеченный «фронт», особенно в соседстве с «фротом». Этот почти полный дубль походит при произнесении строки на икание или на неудачную попытку выговорить трудное иностранное слово. «Ыт», данное с искажением правописания, но не фонетики, может быть началом нескольких русских слов (итак, итог, ито и пр.). Кроме этого, оно имеет оттенок разных — кавказских, сибирских или молдавского — языков, для которых гласный Ы крайне типичен. Остальные строки второй части, использующие слова, рассогласованные в синтаксическом отношении, усиливают это впечатление: в язык вторгается отголосок нерусских «диких племен».

Третье стихотворение возвращает нас вновь в сферу почти чистой фонетической заумы, но в отличие от первой части в нем преобладают гласные звуки (17 согласных и 18 гласных, из которых половина А). Это противоречит законам русской фонетики, в которой, как показывают статистические данные, согласные и гласные имеют соотношение 3 : 2, гласный А появляется всего лишь в каждом третьем случае. Сомнений нет: как звуковая композиция это стихотворение также тщательно, хотя и иначе, чем первое, организовано. Расположение слогов можно передать такой схемой:

X X XX
 X X XX
 XX XX X
 XX XX
 X

Если последнее слово поднять в предшествующую строку, то устанавливаемая симметрия будет полной: стихотворение состоит из двух пар равносложных строк. Выделяя гласные, получаем:

а а ае
 а а ау
 ае ию у
 ау оа а

Как видим, и здесь присутствует бинарная симметрия: в первых двух строках дважды повторяется «а», наличествуют пары «ае» и «ау», «ауканье» «и» и «о» в середине третьего и четвертого

стихов. Согласные тоже до некоторой степени следуют попарно, особенно во второй половине стихотворения:

т с м
х р б
с-м с д-б
р-д-б м-л ль

Помимо этого, есть еще несколько звуковых пар, «рифмующих» между собой целые слова: мае-саем, бау-дуб, дуб-радуб, мола-аль. Во втором стихотворении происходит — по сравнению с первым — заметное сгущение звуковой фактуры, и на этой основе возникает некое новое словостроение, когда «ра» сочетается с «дубом» в слове «радуб», а «са» и «мае» дают, соединившись, «саем».

Что касается семантически значимого «дуба» из третьей строки, то в следующей это слово имеет юмористическое эхо — «радуб», нечто близкое к «радуге», правда, неприятно деформированной окончанием. Другие словесные эквиваленты этого стихотворения: ТА-тот (в женском роде), СИЮ-сей (сию минуту), МОЛА-мол (плотина) — имеет форму «мола», АЛЬ-или. Слово МАЕ амбивалентно в зависимости от предполагаемого места ударения: если маЕ, тогда актуальна ассоциация с маем (весенним месяцем); если маЕ, то зрима звуковая параллель с «мое» (местоимение в среднем роде).

Преобладание открытых слогов, в особенности просодия звука А, отсутствие неприятных согласных сочетаний, плавный вокализм создают впечатление звучания тихой нежной песни (возможно, колыбельной: БАУ подсказывает «баюшки-баю»). В эмоционально-чувственном плане эта третья часть цикла зримо контрастирует с агрессивным, грубым, разрушительным настроением первой части. Несмотря на этот контраст, целостность циклической композиции сохраняется. Прежде всего это происходит за счет возвращения к фонетической зауми, которая резко отличается от второй, почти беззаумной части триптиха. Вторая страница визуально подчеркивает принцип двоичности: два стихотворения, похожих по размеру и числу строк (4 или 5?) и способу расположения этих строк на странице.

Что мы имеем в итоге? Обладает ли триптих определенным смысловодержанием? Едва ли. В конечном счете мы должны принять как непреложную истину большую долю намеренной неопределенности стихотворений. И тем не менее перед нами весьма организованная вещь. Цикл начинается грубо и резко, и завершается мягко и плавно. В первой части вытетен намеков на эротическую трансценденцию; во второй — более всего приближающейся, хотя и обрывчато, клочкообразно, к семантизированной русской лексике — слышен, как ни странно, голос «чужой» речи: иностранной, диких племен; в третьей части — баю-

кающая колыбельная песенность. Иными словами, каждое из стихотворений имеет свой неповторимый характер, свою эмоциональную тему. Цикл в целом, как и его составные компоненты, строится на сравнении — контрасте: грубость/мягкость, согласные/гласные, заумь/нормальный язык. Синтаксис, кроме второй части, большой роли не играет, да его собственно и нет. Смутное, неуловимое содержание произведения имеет фоном довольно четко продуманную композицию. Вряд ли любое из стихотворений мировой поэтической классики построено лучше.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Харджиев Н. И. Судьба Алексея Крученых//Svantevit Arg I. No. 1. 1975. P. 36.
- ² Крученых А. Е. и Хлебников В. В. Слово как таковое. М., 1913. С. 12.
- ³ Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley: University of California Press, 1968. P. 577.
- ⁴ Крученых А. Е. Заумный язык у: Сейфуллиной, В. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М., 1925. С. 28.
- ⁵ Markov V. Ibid. P. 44.
- ⁶ См.: Nilsson N. A. Krucenyuch's Poem 'Dyr bul scyl'//Scandoslavica. 1979. Vol. 24.
- ⁷ Арватов Б. Речетворчество (по поводу «заумной поэзии»)//ЛЕФ. 1923. № 2. С. 132.
- ⁸ Nilsson N. A. Ibid. P. 146—147.
- ⁹ См.: Томашевский Б. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л., 1959. С. 182.
- ¹⁰ Крученых А. Е. Избранное. Munchen, 1976. P. 269.
- ¹¹ Nilsson N. A. Ibid. P. 142.
- ¹² Perloff M. The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1986. P. 123.

В. С. БАЕВСКИЙ

*Смоленский государственный педагогический
институт им. К. Маркса*

ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Осенью 1913 года в Москве состоялась персональная выставка Н. С. Гончаровой — одного из лидеров русского художественного авангарда. Был издан каталог «Выставка картин Н. С. Гончаровой. 1900—1913» (М., 1913). Предисловие, направленное против европоцентризма, утверждающее зависимость новой живописи от индийских, арабских, китайских, грузинских, армянских, африканских образцов и подписанное Гончаровой, составил М. Ф. Ларионов. Год спустя В. Маяковский говорил: «...плеяда молодых русских художников — Гончарова,

Бурлюк, Ларионов, Машков, Лентулов и др.— уже начала воскрешать настоящую русскую живопись, простую красоту дуг, вывесок, древнюю русскую иконопись безвестных художников, равную и Леонардо и Рафаэлю»¹.

Художественный авангард стремился к синтезу искусств². Группа Ларионова — Гончаровой утверждала: «Возникает какая-то зависимость искусства литературного от искусства живописного»³. Эту зависимость мы и проследим на нескольких примерах.

В 1914 году вышла в свет первая книга стихов Н. Асеева «Ночная флейта». В нее включено стихотворение «Фантасмагория» с посвящением Гончаровой (с. 29). В научной литературе об Асееве оно оценивается как «наиболее интересное в книге», поскольку в нем «возникает страшноватая фантастика большого чужого города, которая в стихах ряда молодых поэтов русских предреволюционных лет предвещала социальную тему и бунт»⁴. Своими достоинствами «Фантасмагория» в значительной мере обязана тому, что в ее подтексте лежит лубочный и инфантильный урбанизм Гончаровой. Например, стихи —

в электрическом небе качался
повернувшийся солнечный жернов —

вызывают в памяти «Электрический орнамент» Гончаровой (1914, Третьяковская галерея), а каменная плоть домов и витражи этого стихотворения — «Велосипедиста» Гончаровой (1913, Русский музей).

В «Ночную флейту» включены также «Терцины 'другу», посвященные Б. Пастернаку (с. 26). Асеев и Пастернак были товарищами по литературным группам «Лирика» и «Центрифуга». Асеев написал предисловие к первой книге Пастернака «Близнец в тучах» (вышла в декабре 1913 г., в выходных данных указан 1914 г.). Пастернак ответил стихотворением «Фантазм», включенным в «Поверх барьеров» (вышла в декабре 1916 г., в выходных данных указан 1917 г.). Первая половина «Фантазма» средствами поэзии воссоздает вывесочный примитив Гончаровой:

В девять, по левой, как выйти со Страстного,
На сырых фасадах — ни единой вывески.
Солидные предприятия, но улица — из снов ведь!
Щиты мешают спать, и их велели вынести.

Суконщики, С. Я., то есть сыновья суконщиков
(Форточки наглухо, конторщики в отлучке).
Спит, как убитая, Тверская, только кончиком
Сна высвобождаясь, точно сонной ручкой⁵.

Ночь, метель, лайковая перчатка в какой-то мере воссоздают излюбленную гамму Гончаровой: черный, белый, желтый, коричневый цвета. Разумеется, и стихотворная речь далека от классической силлабо-тоники; это очень сложный тонический стих с тенденцией к четырехударности.

Начиная с последнего приведенного стиха, улица, изображенная Гончаровой, метонимически отождествляется с самой художницей, с ее рукою. Далее в стихотворении оживает памятник Пушкину, стоявший на углу Тверской улицы и Тверского бульвара, и целует Тверскую — руку Гончаровой. И появляется «какой-то из новых» (подразумевается Асеев).

К ней-то и прикладывается памятник Пушкину,
И дело начинает пахнуть дуэлью,
Когда какой-то из новых воздушный
Поцелуй посылает ей лайковой метелью.

Образ Гончаровой начинает двоиться: это уже не только Наталья Сергеевна, художница XX в., но и Наталья Николаевна, ее прабабка по боковой линии, жена Пушкина, так что дуэль назревает с самим Пушкиным.

Во-первых, он помнит, как началось бессмертье
Тотчас по возвращеньи с дуэли, дома,
И трудно отвыкнуть. И во-вторых, и в-третьих,
Она из Гончаровых, их общая знакомая!

Из-за того, что один поэт прикладывается к ручке, а другой посылает снежные поцелуи, «начинает пахнуть дуэлью».

Борис Пастернак вырос в семье замечательного художника. В детстве он рисовал, и отец считал, что он мог бы стать профессиональным живописцем⁶. Нам приходилось писать о том, что маска, статуя и синонимичные им образы проходят через все творчество поэта — от допечатных набросков до незавершенной драмы «Слепая красавица»⁷. В «Черном бокале» (1916) Пастернак рассматривает символизм, импрессионизм и футуризм как широкие эстетические категории, охватывающие искусство вообще, а не отдельные его виды.

Образы, навеянные живописью, у него не часты, но возникают на протяжении всей жизни. Укажем «Последний день Помпеи» в «Поверх барьеров», «Пей и пиши, непрерывным патрулем...» (ассоциации с картинами Рембрандта «Автопортрет с Саскией», ок. 1635, Дрезден, и «Ночной дозор», 1642, Амстердам) в «Темах и варьяциях», сравнение

Как на выставке картин:
Залы, залы, залы, залы
Вязов, ясеней, осин <...>⁸.

сходство свидетельствует об одинаковой направленности импульсов Пастернака и Цветаевой, когда эти импульсы исходят из одного и того же источника,— творчества Н. С. Гончаровой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 320.
- ² К истории русского авангарда. Stockholm, 1976. С. 52—69.
- ³ Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 144.
- ⁴ Молдавский Д. Николай Асеев. М.; Л., 1965. С. 18.
- ⁵ Пастернак Б. Л. Поверх барьеров. М., 1917. С. 15.
- ⁶ День поэзии. М., 1981. С. 161.
- ⁷ См.: Баевский В. С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прочтения)//Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 2. С. 116—127.
- ⁸ Пастернак Б. Л. Избранное: В 2 т. Т. 1. М., 1985. С. 435.
- ⁹ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина//Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- ¹⁰ Маяковский В. В. Т. 9. С. 383.

В. И. ХАЗАН

*Чечено-Ингушский государственный университет
им. Л. Н. Толстого*

«ОШИБКА СМЕРТИ» В. ХЛЕБНИКОВА: АВАНГАРДИЗМ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ

Авангардистская суть творчества В. Хлебникова, стоявшего на передовых рубежах революционного искусства, исповедовавшего эксперимент как конструктивный принцип поэтики, борвшегося за идею формы не как формальную идею,— сегодня общепризнана. От дефиниций художественных первооткрытий Хлебникова типа «заумь», «метафизика», «трюкачество» и пр., раздражительно-крикливых и крайне недальновидных, серьезная наука давно перешла уже к лишенному запальчивой бранчивости, аналитически взвешенному разговору о творчестве «этого Колумба новых поэтических материков» (В. Маяковский)¹. Однако о его пьесе-притче «Ошибка Смерти» (1915) в научной литературе сказано пока еще немного, и в особенности с точки зрения осмысления связи с широким разнообразием культурных традиций.

«Ошибка Смерти» — образец иронико-пародийного антисимволистского театра, в котором спиритуалистические таинства, мистико-трансцендентальная сверхчувственность, эзотерическая символика доведены до абсурдистской грани, до нескрываемого пересмешничества, фарсового передергивания формы. Откровенность приема заострена гротеском, подчеркнута условностью

драматической композиции, опрозрачена игровой нарочитостью происходящего. В хлебниковской «трагической буффонаде» (как назвал ее О. Мандельштам) смешаны-перемешаны отголоски разных художественных источников и традиций — от древнего жанра «разговора в царстве мертвых», культивировавшегося еще во времена античности, до сюжетных ходов «Балаганчика» и «Незнакомки» А. Блока, трагедии Ф. Сологуба «Победа смерти», новеллы-сказки немецкого романтика В. Гауфа «Фантасмагория в бременском винном погребе» и, безусловно, пушкинского «Пира во время чумы».

В драматургическом отношении хлебниковская фабула внешне бесхитростна и лишена остроинтригующих токов: в харчевню, где под присмотром Барышня-Смерти в тоскливой потехе проводят время двенадцать «веселых мертвецов-трупов с волышкой в зубах»², приходит Тринадцатый посетитель, которому удается околпачить саму Хозяйку загробного шабаша-пира. Хитрость, на которую та простодушно купилась, поражает своей сткровенно придурковатой нелепостью, — но на ней-то, как оказалось, и можно без труда подловить всемогущую Смерть, — гость убеждает ее отвинтить собственную голову, дабы воспользоваться ею как чашей. Потерявшая голову и в прямом и в переносном смысле, а вместе с ней и зрение, недалекая, как выясняется, владычица потустороннего мира, вынуждена на выбор пить напиток жизни или смерти³. Построенный на причудливой игре символическими смыслами и ассоциациями, финал саркастической хлебниковской шутки парадоксально гротескнен: слепая Барышня-Смерть пригубляет наугад из чаши смерти и... умирает. Следует ремарка: «Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Вселый пир освобожденных» (с. 428). Ожившая только для того, чтобы произнести заключительную, отстраненную от собственного образа реплику, Смерть вовсе уже не смерть, не художественное создание, а актриса, сыгравшая ее роль, — автор обнажает условно-игровую, театрално-лицедейскую природу изображенного: «Барышня Смерть (подымая голову). Дайте мне «Ошибку г-жи Смерти» (перелистывает ее). Я все доиграла (вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!» (с. 428).

Там, вне подмостков, в мире безусловной реальности, может твориться все, что угодно, там — иные законы, жесткие, жестокие, которые здесь, в пределах сценического пространства, безмолствуют и бездействуют, покорные воле, пожалуй даже, неограниченному своеволью художественной фантазии. Разрыв между там и здесь предумышлен, интенционален, заложен в «память» авторского замысла. Хлебниковский буффонный кураж, построенный на параболическом смещении, шаржировании действительности, фантасмагорически экстравагантных допущениях и театралной феерической травестии, нарочи-

то выдвигает на передний план «подрывной», карнавальный, зубоскально-фарсовый аспект трагедии: оргиастическое балансирование между «зачеловеческим сном» и явью, дневным существованием плоти и перенесением-переселением духа в ночной бредовый «антимир» разрешается смеховой кульминацией — посрамлением смерти, ее «авторитарной спеси» (М. Бахтин) в собственных же владениях. Все это содержательно антиномично апокалиптике «Пира во время чумы» Пушкина. Впечатление даже такое, будто бы автор «Ошибки Смерти» намеренно и демонстративно отстраняется от классической традиции и заполняет образующийся при этом зияющий пробел неприкрытой иронией и сарказмом.

В «Ошибке Смерти» нет каких-то откровенных пушкинских аллюзий, разительных цитатных деталей, узнаваемых текстовых сближений. Если сходство чем и подчеркнуто, то прежде всего различием: хлебниковская притча — сплошная перевернутая пушкинская «цитата», ее пародийное перевоплощение. У Пушкина — похмельное отчаяние живых, уходящих в загробную неизвестность, у Хлебникова — бал мертвых, поражение всеильного победителя и возвращение к жизни. У Пушкина — отмеренное истаивающим временем последнее безрассудное веселье «у гробового входа», у Хлебникова — радость нечаянного высвобождения из плена вечности. Там, иными словами, исход жизни в смерть, здесь — выход смерти в жизнь. Оппозиция, как можно предположить, нацеленно продуманная и выразительно контрастная, соотносящая, пользуясь терминологией самого Хлебникова, «событие» и «противособытие». Есть как будто бы выигрышный резон поиграть на ее поляризованных крайностях, кабы не одно «но»: крайности эти неожиданно, но вполне закономерно сходятся в единой точке и образуют нечто вроде двуплоскостной целостности, полной пророческих беспокойств и мучительного томления духа. Увы, предчувствия, окрашенные магическим футуристическим ясновидением, оказались вещами: не пройдет и трех лет как хлебниковские «двенадцать», не те, быть может, в точности самые, но связанные с ними родственной символикой, вышедшие из многовекового духовного подполья, из могильной тьмы небытия в социальное пространство, творящее историю («кто был ничем, тот станет всем»), обретут право и силу голоса в «Двенадцати» А. Блока. А тот, тринадцатый, мессия-избавитель, заставивший ошибиться и отступить саму Судьбу-Смерть, — «число помогает сорвать покров тайны с лица смерти (чадру смерти)» (Хлебников), — предстанет эмблематической фигурой «в белом венчике из роз», Иисусом Христом, нравственной огорой перехода, как это тогда виделось и чаялось перевозбужденному, опьяненному эйфорией первых революционных побед массовому сознанию, из мира необходимости в царство свободы.

Догадку, высказанную В. Непомнящим⁴, что пирующих у

Пушкина — двенадцать, ровно столько, сколько красногвардейцев-апостолов в поэме Блока, нельзя, конечно, ни доказать, ни опровергнуть. Но сама по себе она не лишена смысла и даже известной вероятности: вряд ли в самом деле Пушкин мог пройти мимо слишком явственно бросающейся в глаза аналогии «Пира...» и евангельской тайной вечери, присутствующего и там и там — при всех разумеющихся отличиях и различиях — предсущения роковой обреченности жизни и близкого дыхания смерти. Святотатствующие блоковские герои идею подчинения судьбе отменяют начисто. Рожденные в похабщине плебейства, в условиях социальной отверженности, в прошлом — жертвы и заложники смерти, ныне — «нечистые», пожелавшие стать «чистыми», выросшие, по горделивому самоощущению, до хозяев Вселенной, они утверждают «могучей рукою» приоритет человеческой крови как неперменной платы за новую жизнь, — начав с пролития Каткиной и кончив «миллионами убитых задешев» (Мандельштам), включив по трагической иронии истории и себя в этот роковой необъятно-безымянный список.

Едва ли Мандельштам, посвятивший Ахматовой стихотворение «Кассандре», писавшееся в те же примерно сроки, что и блоковские «Двенадцать», мог в точности представить себе подлинный масштаб надвигавшегося «крушения гуманизма» и разлома культуры. Однако эпитеты, данные им революционной победе — «безрукая», и зиме семнадцатого года — «зачумленная», имели провиденциальный трагический оттенок. Современное «Двенадцати» историческими событиями и близкое поэме Блока своей пространственно-временной атрибутикой это мандельштамовское стихотворение молитвенно обращено к солнечному имени Пушкина как к первоисходной субстанции духа и художественного магнетизма:

Больная, тихая Кассандра,
Я больше не могу — зачем
Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем? ⁵

Так устанавливается символический ряд насильственного захоронения культуры на кровожадно-праздничном пире во время чумы: Пушкин — «двенадцать» — «безрукая победа» — «зачумленная зима»...

Однако вернемся к «Ошибке Смерти».

Модификация темы и образа пушкинского пира «бездны мрачной на краю» романтиком Блоком и футуристом Хлебниковым дает занимательный эффект двойного взаимоотталкивающегося переосмысления: «Ошибка Смерти» травестирует, как было сказано, «Балаганчик» и «Незнакомку», а «Двенадцать» в свою очередь развивают в новой исторической и социальной

перспективе ироническую хлебниковскую утопию воскрешения мертвецов и возвращения их в ранг живых.

Переосмысление, впрочем, не отменяет собственно художественных открытий каждого из писателей. Чутьем великого провидца Хлебников в форме абсурдистского скетча указал на своего рода «заклинательное» предназначение искусства, изгоняющего смерть из тех пространств, где господствует сила и власть человеческого духа⁶. Всеобъясняющая, наивно-мудрая созидательная детскость хлебниковского мифа оказалась в таком контексте намертво спаяна с бунтарским пафосом разрушения, направленным против узаконенно-привычных форм схождения «в холодные подземные жилища» (Пушкин). Творец, по Хлебникову, всегда первым протестует против духовного рабства, ставшего нормой обыденного сознания и поведения, вошедшего в ментальной слой человеческой психики: «Странная ломка миров живописных//Была предтечею свободы, освобожденьем от цепей». Но вот что особенно примечательно: пушкинский вызов мировым стихиям нашел в бунтарстве «председателя Земного шара» феномен не разрыва или взаимоотношения традиций и культур, а их диалога, выражающего конвенциональность художественных мироощущений, некую их общность, связанную с обреченностью искусства — независимо от специфики разных исторических эпох — на восстановление апокалиптически разломленного бытия. Случай с Хлебниковым демонстрирует авангардистскую деструктивность как средство, а не как цель; абсурдность художественных форм, эксплицирующих абсурдность окружающего мира, пропитана тоской ожидания новой всеохватной целостности. Пока же последняя достигается утопически, посредством своего рода «алгеброгармонии», таинственно-магического камлания, обратимостью хронотопа, верой в управляемость мироздания мощью интеллекта, мистикой математических расчетов или неотразимым эстетическим совершенством. Любопытна в этой связи интерпретация Хлебниковым провербиальной пушкинской формулы «пир во время чумы» как неизменного и неиссякаемого жизненного таинства. В 1913 году он пишет М. Матюшину по поводу смерти его жены, поэтессы Е. Гуро: «Собственно смерть есть один из видов чумы, и, следовательно: всякая жизнь везде и всегда есть пир во время чумы»⁷. Неотвлеченность такого суждения от конкретно-исторических событий подчеркивается социальным, по мнению Хлебникова, мотивом пушкинского «Пира...» — неотвязной думой поэта о казни друзей-декабристов. «Противоречие ласковых видений,— замечает он в статье «Второй язык»,— свечой пира и головы Чумы, разбившей окно и занесшей над пиром копыто волн Моровой Меры⁸,— вот что после кары, павшей на близких, заставило слог Пушкина звучать с той силой, которая бывает всегда, когда струны Любви и Чумы натянуты...»⁹.

При всей внешней экстравагантности, увлеченной полемике

с застолбленным канонем, его профанировании и пародийном переистолковании «Ошибка Смерти» проникнута гуманистически заряженной традицией: «победой уст» над «дыханием Мора». Ирония по отношению к чуждому утопическому сознанию не преодолевает собственной утопии: пафос хлебниковской некрофобии непосредственно восходит к культурософским идеям Н. Федорова, к его «проекту всеобщего воскрешения», основанному на активном неприятии омертвления человеческого тела и сознания, протестующим несогласием, направленным против «нечувствия неправды смерти». Федоровское учение получает в художественной картине мира Хлебникова педалированный акцент, усиливающий его мощью образного слова: посредством деполаризации пространственно-временных пределов вселенского континуума, благодаря их смещению и рокировке, поэт свободно играет хроносом и топосом, заставляя течь время вспять, в ирреальном противовращении. В драматической фантазии «Мирсконца» (1912), как бы заранее, «с авансом» преодолевающей еще не рожденное горько-изумленное есенинское восклицание: «Я не буду больше молодым», герои живут в круге времени, запущенном с конца, с обратным знаком, движущемся из будущего в прошлое, в ином, нежели привычно-принятое, измерении и принципиально новой системе пространственно-временных координат. «Время,— замечает по этому поводу современный исследователь,— абсолютизируется, пространство превращается в стену. Художественность, лишенная жизненного содержания, готова к математизации. Дело только за наукой, поэтому совсем не обязательно, полагает Хлебников, относиться к произведению литературы как к картине жизни. Значение его в другом: в художественной форме продемонстрировать результаты научно-философских изысканий мыслителя, стать средством пропаганды их. Но вместе с тем орудийное понимание искусства совсем не упраздняло, по мнению Хлебникова, его собственных целей»¹⁰.

К слову сказать, это было то самое противоречие (собственные цели искусства и общенаучный, общеполитический адрес их прописки), которому авангардизм Хлебникова рано или поздно должен был заплатить щедрую дань. Творческий эксперимент со словосмыслом, дерзко-мятежное расширение, растяжение его эстетических возможностей, непредустановленное преодоление некоей канонической, конвенциональной нормы намного превосходили своей пророческой завиральностью верхний предел до устимого и привычного для адекватного раскодирования. Возможно, ничем другим, а именно этим — причудливой игрой на скользкой грани сознания и сверхсознания — в такой-то мере объясняется, что «Ошибка Смерти», так и не испытавшая, как кажется, ни разу сколько-нибудь счастливой сценической судьбы, претерпела зато целый ряд незадавшихся театральных постановок. А ведь за дело брались отнюдь не подмастерья в

искусстве, а люди блистательно одаренные, мыслившие к тому же в унисон с хлебниковскими новациями: В. Татлин, А. Лурье (написавший к спектаклю музыку), В. Мейерхольд, Н. Пунин, А. Андриевский, С. Радлов и др. Однако при жизни автора (и, кстати, при непосредственном его участии) «Ошибка Смерти» была поставлена лишь однажды: в Ростове-на-Дону в августе-сентябре 1920 года. Речь не о том, что хлебниковский метатеатр оказался современникам не по зубам: вовсе, наверное, не обязательно, несостыковку литературного замысла и сценического воплощения объяснять всякий раз причинами, имеющими чуть ли не онтологический размах. На самом деле все может быть гораздо проще и не обладать эпической мотивацией. Но сам по себе факт неподобранного к пьесе постановочного ключа — из ряда заслуживающих внимания.

Впрочем верно и то, что, как показывает опальная до совсем недавнего времени история русского авангарда, общераспространенное, в чем-то даже обытовленное понимание художественной удачи здесь куда менее значимо, нежели убежденность автора в правоте и достоверности творческого поиска. Ну а в том, что произведения Хлебникова, и в частности «Ошибка Смерти», действительно принадлежат к таковым, поиск этот активно культивировавшим, сомневаться, кажется, ничуть не приходится. «Ошибка Смерти» составляет один из пратекстовых слоев мандельштамовской «Соломинки» (1916), посвященной Саломее Николаевне Андрониковой-Гальперн, знаменитой петербургской красавице, хозяйке популярного в начале века художественного салона. Каламбурист Мандельштам не просто играет на совпадении одной из предметных реалий хлебниковской драмы — соломинке, из которой тянут вишневым соком мертвецы, и ласкательного — в кругу близких друзей — имени адресата стихотворения — Соломинка («Не Саломея, нет, Соломинка скорей»), но использует сам архетип смерти-сна, идущий из глубины времен, от древних греков, у которых Танатос и Гипнос — кровные братья, дети ночи Никты и мрака Эреба. Поэтическая мысль Мандельштама, метафорически инкрустированная, импульсирована хлебниковской галлюцинацией на хрупкой границе яви и сна, ясного сознания и полубреда, жизни и смерти. Не одной, безусловно, только ей: «Соломинка» бракует каскад «далековатых» (по слову М. Ломоносова, прижившемуся в речевом обиходе Мандельштама) ассоциаций и наплывающих друг на друга художественных аллюзий: «Серафиту» О. Балзака и «Лигейю» Э. По, его же стихотворения «Линор» и «Ворон», известное брюсовское: «Уснувши ты умер// И утром воскрес,—//Смотри же без думы//На дали небес»... Причем — странное дело — два разных текста взаимоотражаются друг в друге, вступая в неожиданный непосредственный контакт, будучи корреспондентами третьего. Слова главной героини «Лигейи», несколько раз упомянутой в «Соломинке», мож-

но было бы вынести в эпитафию «Ошибки Смерти»: «Ужели этот победитель (речь идет о смерти. — В. Х.) ни разу не будет побежден сам?» Как видим, Хлебников не изобретал мотива убийства смерти, он лишь «исполнил приговор», задолго до него искусством вынесенный.

Оргиастическим духом «Ошибки Смерти» живет — не исключено, что ею и навеянное — стихотворение М. Цветаевой «Бессонница! Друг мой!..» (1921), завершающее лирический цикл «Бессонница» и посвященное Т. Шлёцер, невенчанной жене композитора А. Скрябина, долгое время изнемогавшей от отсутствия сна, что и ускорило ее кончину весной 1922 года. Жившей в ауре творческих сновидений, верившей в безусловную материальность идеальных грез, сбываемость лирических предчувствий и предсказаний, Цветаевой, как, может быть, никому другому, было внятно и ведомо это состояние сознания на ускользающем рубеже реальности и сладостной дремы, дарующее чудодейственную силу жреческого прорицания. И еще одно: способность разгадывать чужие сны. Это и понятно: в мире забвения материальной плоти люди существуют подобно сообщающимся духовным сосудам, свободно и сокровенно переходя из одной социально-психологической ипостаси в другую. В письме к confidentу мандельштамовской «Соломинки» Андрониковой-Гальперн (12.VIII.1932) Цветаева рассказывала о том, что ее облик явился к ней во сне, и далее замечала: «...мое ночное видение Вас — точное видение Вас О. Мандельштама. Значит, прежде всего поэт во мне Вас такой сновидел, значит — правда, значит, Вы та и есть, значит, та — Вы и есть. Не могут же ошибаться двое: один во сне, другой наяву»¹¹.

Творческие сны — обуздание стихии внутри нее же, ею самой, языком искусства¹². По Цветаевой, всякая стихия — чума: об этом она пишет в статье «Искусство при свете совести» (1932), один из разделов которой — «Пушкин и Вальсингам», посвященный истолкованию «Пира...», — подсказывает наивернейший, как представляется поэтессе, выход из состояния всеобщей зачумленности — обретение свободного как дыхание песенного наива: «Последний атом сопротивления стихии во славу ей — и есть искусство. Природа, перебирающая сама себя во славу свою»¹³. И, возможно, хлебниковская «Ошибка Смерти» именно об этом — о том, что «пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово»¹⁴. Но тогда, стало быть, фантастическая развязка подчинена не случайной оплошности, допущенной Смертью против самой себя же, не слепому стечению обстоятельств, не абсурдистской нелепости, а фатальной неизбежности победы искусства над мрачной безысходностью и неуправляемой стихией тектонических сдвигов в недрах социума и космоса, усмирению дышащего гибелью чумового урагана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 23.

² Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 424. (Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)

³ Мотив отрубленной головы, несомой в руках (неспроста Тринадцатый посетитель является в харчевню мертвых с шашкой), широко распространен как в христианской, так и в мусульманской культурно-конфессиональных системах (см. об этом: Басилов В. Н. Следы культа умирающего и воскресающего божества в христианской и мусульманской агнологии // Фольклор и историческая этнография. М., 1983). В принципе не исключено, что Мандельштам в «Стихах о неизвестном солдате» — «...Я ль без выбора пью это варево, // Свою голову ем под огнем?» — аллюзивно опирается на сюжетный извод этой сцены. Другого мнения придерживается Вяч. Вс. Иванов, по наблюдениям которого приведенное двустипшие восходит к хлебниковской же «Войне в мышеловке», к развивающемуся там мотиву черепа-головы и связанной с ним теме каннибализма войны, трансформированной у Мандельштама в идею «самоедства» (Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 362).

⁴ Непомнящий В. Предполагаем жить // Литературная газета. 1990. № 37. 12 сентября. С. 6.

⁵ Мандельштам О. Избранное. Таллинн, 1989. С. 107.

⁶ «Мы живем, — писал Хлебников, — в мире смерти, до сих пор не брошенной к ногам, как связанный пленник, как покоренный враг, — она заставляет во мне подыматься кровь война без кавычек. Да, здесь стоит быть воином» (Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Т. 5. Л., 1933. С. 316).

⁷ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 365.

⁸ Без малого через четверть века хлебниковский образ Моровой Меры аукнется в стихотворении Мандельштама «Флейты греческой мята и йота...»: «И когда я наполнился морем — // Мором стала мне мера моя...» (Мандельштам О. Избранное. С. 313).

⁹ Хлебников В. Т. 5. С. 210.

¹⁰ Попов П. В. В. Хлебников — мыслитель и поэт (время и пространство как мифологема его творчества) // Влияние науки и философии на литературу. Ростов-на-Дону, 1987. С. 125.

¹¹ Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 524.

¹² Напомним блоковское замечание о стихах Мандельштама, которые «...возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Л., 1963. С. 371), от чего не открещивался и сам Мандельштам: «Я получил блаженное наследство — // Чужих певцов блуждающие сны...» («Я не слышал рассказов Оссиана...»)

¹³ Цветаева М. И. Т. 2. С. 380.

¹⁴ Там же. С. 381.

РУССКИЙ АВАНГАРДИЗМ В БЕРЛИНЕ 20-х ГОДОВ

В научной литературе прочно установилось понятие «Русский Берлин»¹. Оно обозначает большую русскую колонию, которая существовала в немецкой столице в начале 20-х годов и к 1923 году насчитывала 360 000 человек². Эти люди, среди которых было относительно много литераторов, художников, музыкантов и театральных деятелей, активно занимались вопросами коммерции и культуры.

Изучая художественную жизнь «Русского Берлина», мы столкнулись с двумя мало изученными проблемами, на которых и сосредоточим основное внимание в настоящей статье. Это, во-первых, попытка дать представление о том, какой характер носила русская культура в Берлине и, во-вторых, ответить на вопрос, в какой мере развивался здесь художественный авангард. Освещая эту тему, полезно хотя бы вкратце дать обзор того, чем в культурном отношении жил «Русский Берлин» в 20-е годы.

В этот период в немецкой столице находились практически все ведущие творческие силы предреволюционной России. В их руках был сосредоточен огромный культурный потенциал: издательства, книжные магазины, библиотеки, литературные объединения и кафе, художественные галереи и салоны, театры и кабаре, школы, консерватория, научный институт и религиозно-философская академия. В русских и немецких газетах этого времени мы находим сведения о почти ежедневных публичных чтениях, концертах, театральных представлениях и балетных вечерах, устраиваемых эмигрантскими кругами творческой интеллигенции или теми, кто оказался в Берлине проездом. В данном, уникальном по своей насыщенности культурной деятельностью временном и пространственном ареале выделяются два основных периода. До 1923 года это своего рода переходный этап, когда еще не наступило размежевание между эмигрантами и советскими гражданами. По свидетельству И. Г. Эренбурга, «чистые» и «нечистые»³ мирно сосуществовали и сотрудничали. Они встречались в разных литературных кафе и «Доме искусств», окрещенном «Ноевым ковчегом»⁴. Здесь читались только что завершённые рукописи и обсуждались самые горячие художественные проблемы⁵. Творческое общение не могло не влиять и на характер всей многослойной культурной ауры: в обстановке не воздвигнутых еще политических барьеров реалистические, модернистские, символистские и чисто авангардистские тенденции развивались относительно свободно, в параллельных руслах, и их оппозиционные качества определялись

сугубо художественными параметрами, а не принадлежностью к тем или иным социально-государственным структурам и идеологиям.

После 1923 года значительная масса эмигрантов принимает решение навсегда остаться за границей и тем самым, с точки зрения официальной идеологии, разрывает связи с родиной и приобретает новый социально-политический статус. Параллельно с этим меняется и характер русской культурной жизни в Берлине.

Есть основание считать, что именно советские художники остаются на позициях авангарда, продолжая в своем творчестве самые передовые формальные искания и часто успешно сотрудничая с представителями немецкого и других европейских авангардистских направлений в искусстве, — достаточно, например, упомянуть об Э. Лисицком⁶. Эмигрантская культура, наоборот, все более отдаляется не только от «родных берегов», но и от нового окружения и в большинстве случаев ориентируется на критерии предреволюционного русского искусства. По словам А. Белого, творческая интеллигенция, оказавшаяся в эмиграции, живет как бы в «истом рассаднике истинно русской культуры вчерашнего дня»⁷, стараясь сохранить и, возможно, возродить драгоценное наследие завершившегося «серебряного века».

При этом, однако, в творчестве художников-эмигрантов можно заметить проявление дифференцирующих черт. Если иметь в виду экспериментальность художественных исканий, то следует сказать, что искусства более свободные от словесного материала, такие, как живопись, музыка, театр малых форм, оказались шире втянутыми в разработку творческих новаций, чем литература, обнаружившая тягу и склонность к прочной связи с традицией. Чтобы в этом убедиться, вспомним творчество А. П. Архипченко, Н. А. Габо, В. В. Кандинского, А. А. Певзнера, И. А. Пуни, М. З. Шагала, распространявших на Западе идеи русского экспрессионизма, супрематизма и конструктивизма. Среди композиторов авангардистского толка следует назвать Е. Голышева, связанного с берлинскими даданстами, и А. Лурье, который перед отъездом за границу был близок к русским кубо-футуристам, в особенности к музыкальным экспериментам М. Матюшина. Предрасположенность к авангардистской экспериментальности, смешанной с чертами модернистской поэтики, можно наблюдать и в театральном искусстве, главным образом в театре миниатюр.

В течение 1921—1923 гг. в Берлине возникают сразу пять русских театров миниатюр, таких, как «Синяя птица», «Ванька-Встанька», «Карусель», «Театр Дуван-Торцова» и «Маски»⁸. С одной стороны, эти театры продолжают и частично обновляют традиции предреволюционного кабаре, а с другой — отличаются большой оригинальностью художественного оформле-

ния. Самое интересное и долговечное явление в этой области — театр миниатюр «Синяя птица». Он был основан в конце 1921 года Я. Д. Южным, вышедшим из актерской среды и выступавшим до революции на подмостках разных московских и провинциальных театров в качестве рассказчика юмористических сцен из европейской жизни. После Октября он недолго руководил собственным театром миниатюр. Покинув в 1921 году Россию, Южный оказывается в Берлине. Здесь он сразу же возобновляет свою театральную деятельность, убежденный в том, что «умер в Москве в 1920 году и воскрес в Берлине в 1921»⁹.

С Южным сотрудничает группа в основном совсем еще молодых талантливых режиссеров, актеров, художников и музыкантов. В сценических постановках «Синей птицы», представляющих собой короткие, пестрые театральные номера, коллектив стремится к пластическому синтезу поэзии, живописи и музыки. Явный перевес в нем имеют художественно-изобразительные формы, которые определяют специфический творческий почерк этого театра — от росписей фойе и оборудования зрительного зала до оформления декораций и костюмов.

Среди художников в первое время выделяются К. Л. Богуславская, жена И. А. Пуни (в 1915—1916 году супруги подписали известный манифест, выпущенный по случаю «Последней футуристической выставки картин 0,10»), Е. Лисснер (учившаяся в московском ВХУТЕМАСе у А. А. Певзнера, а затем у Л. С. Поповой¹⁰), А. Т. Худяков (о котором пока еще не удалось найти подробных данных), П. Ф. Челищев (в 1919—1920 гг. он посещал киевскую мастерскую А. А. Экстер), для которого берлинский период был первым шагом на пути к международной известности. Эти художники разрабатывают оригинальные решения сценического оформления спектаклей «Синий птицы».

Е. Лисснер — автор эмблемы театра: силуэта стилизованной синей птицы. Она рисует также эскиз занавеса, на котором и изображена эта эмблема: сине-зеленая птица, парящая над пышным полуабстрактным орнаментом из цветов и листьев.

К. Богуславская, А. Худяков и П. Челищев — художники-оформители первых трех программ (декабрь 1921 — октябрь 1922 года).

К. Богуславская работает главным образом в жанре осовремененного лубка. В этом чуть манерном стиле она соединяет эстетизированную интерпретацию русского фольклора с влиянием западного авангарда, в особенности кубизма и футуризма. Некоторые видные представители немецкой культуры и искусства, как, например, Г. Вальден, основатель галереи «Der Sturm» (Буря) и одноименного художественного журнала, испытывают восторг от работ Богуславской¹¹. Русская критика же, наоборот, оценивает творчество художницы резко негативно. Вот что писал, к примеру, издававшийся в Берлине русскоязычный театральный журнал «Театр и жизнь» (впоследствии «Те-

атр»): «В декорациях Богуславской именно нет творчества. Есть манерная, мучительно надуманная, чисто головная, внешняя трактовка «русского лубка». Своего сказать ей, видать, нечего»¹².

Более осторожный подход к фольклору и лирическое, несколько сентиментальное истолкование старинных сюжетов наблюдается в творческой манере А. Худякова. В его палитре преобладают сочные, яркие цвета или, напротив, по контрасту — мягкие, дымчатые тона.

Наиболее яркий и оригинальный художник «Синей птицы», на наш взгляд, — П. Челищев. Он органично и гармонично соединяет наследство русского символизма (стилевое богатство «Мира искусства») с экспериментами кубо-футуризма и конструктивизма в манере А. А. Экстер. Его декорации и костюмы обладали, особенно для зарубежного зрителя, почти магическими свойствами, не лишенными элемента экзотики.

Конечно, если сравнить художественные замыслы оформителей «Синей птицы» с тем, что делали в это время на театральной сцене советские экспериментаторы, приоритет оригинальности и новаторства останется за последними. Однако здесь важно учитывать, что для зарубежной публики это было едва ли не первое прикосновение — на достаточно доступном уровне и в широкой демократической форме — к достижениям русского авангарда. Именно поэтому живописцы-оформители «Синей птицы» столь высоко и лестно оцениваются многочисленными представителями немецкой культуры, в том числе и мастерами авангардистского искусства, в частности экспрессионистами.

Работа этого театра внесла определенный вклад в развитие немецкого театрального искусства. В конце 1922 года немецкие режиссеры К. Мейнгард и Р. Бернауер приглашают П. Челищева оформить архитектурную и живописную части спектакля «Савонарола» (по пьесе французского писателя Ж. А. де Гобино)¹³. В следующем году по примеру «Синей птицы» в Берлине возникает кабаре «Die Gondel» (Гондола). Кроме того, по свидетельству русского театрального критика Ю. В. Офросимова, в прологе «Фауста» (в постановке знаменитого немецкого режиссера В. Барновского) появляются три архангела, очень напоминающие лубки из «Синей птицы»¹⁴.

Сказанное выше позволяет сделать некоторые выводы об особенностях развития и характере русского авангарда в Берлине начала 20-х годов. В этом развитии значительной была роль не только такого крупного и широко известного деятеля русского авангарда, как И. А. Пуни, но и кружка театральных художников, чье творчество изучено еще очень мало. Эти художники стремились к синтезу достижений «модерна», открытий культуры серебряного века с обретениями на пути авангардистских исканий. Именно эти черты их творчества оказались внутренне близки и созвучны эстетическим концепциям и прак-

тической деятельности ряда берлинских художников и имели положительное влияние на немецкое театральное искусство. Не станем забывать, что берлинской публике и художественной среде еще только предстояло познакомиться с крупнейшими представителями русского авангарда. Кружок художников, о котором шла речь, явился важной прелюдией этого знакомства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Флейшман Л. С., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921—1923. Париж, 1983; Beyer Th. R., Kratz G., Werner X. Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem ersten Weltkrieg //Russische Autoren und Verlage in Berlin, 1987; Russen in Berlin. Literatur, Malerei, Theater, Film 1918—1933. Leipzig, 1987, Weinheim-Berlin, 1988. См. также: Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze, Bilder, Dokumente/Под ред. К. Kändler, Н. Karolewski, I. Siebert. Berlin, 1987.

² См.: Volkmann H.-E. Die russische Emigration in Deutschland 1919—1929. Würzburg, 1966. С. 5.

³ См.: Эренбург И. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М., 1966. С. 411.

⁴ Там же.

⁵ См.: Beyer Th. R. The House of the Arts and the Writer's Club. Berlin 1921—1923//Beyer Th. R., Kratz G., Werner X. Russische Autoren in Berlin nach dem ersten Weltkrieg. С. 9—38.

⁶ См.: Lissitzky El. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden, 1967.

⁷ Белый А. Одна из обителей царства теней. Л., 1924. С. 27.

⁸ См.: Böhmig M. Das russische Theater in Berlin 1919—1931. München, 1990.

⁹ Офросимов Ю. Театр. Фельетоны. Берлин, 1926. С. 110. См. также: «К открытию театра «Синяя птица»//Театр и жизнь (Берлин). 1921. № 5—6. С. 20.

¹⁰ См.: Wolf G., Rennert J., Schmidt W. Elena Liessner-Blomberg oder Die Geschichte vom Blauen Vogel. Berlin, 1978.

¹¹ См.: Walden H. Asien//Der Sturm (Berlin). 1922. № 6. С. 82—83.

¹² Театр и жизнь (Берлин). 1922. № 8. С. 13.

¹³ См.: «Савонарола» на сцене театра на Königgrätzer Strasse//Театр (Берлин). 1923. № 1. С. 14. См. также: Engel F. Gobineau und das Theater. Zur Aufführung des «Savonarola»//Berliner Tageblatt. 27.12.1922. № 588.

¹⁴ Офросимов Ю. Театр. Фельетоны. С. 111.

И. З. БЕЛОБРОВЦЕВА

*Таллиннский педагогический институт
им. Э. Вильде*

ГРУППА «ЛЕФ» И КИНЕМАТОГРАФ (К ВОПРОСУ О РЕЦЕПЦИИ КИНЕМАТОГРАФА В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА)

В первой четверти XX века кинематограф в России осознает себя как самостоятельное искусство, вырабатывает собственный язык. Изменения в восприятии кино отмечают путь, прой-

денный им от элемента низовой городской культуры, явления пограничного, расположенного на стыке техники и искусства, на периферии художественного сознания эпохи в начале столетия, до искусства кино 1920-х годов, активно воздействующего на другие виды искусства.

Далеко неоднозначным было и отношение к кинематографу писателей этого времени. Его принадлежность к низовой демократической культуре отразилась в душещипательных стихах, стилизованных под городской фольклор, где героиня, оставленная возлюбленным, обещает покончить с собой и обращается к нему со словами последнего прощания:

Не кручинься и, обняв
Талью новой, умной милой,
С нею в кинематограф
Ты иди с моей могилы.
По дороге ей купи
В лавке плитку шоколада,
Мне же молви: «Нюта, спи!
Ничего тебе не надо»¹.

С одной стороны, как видим, кино уравнивается с плиткой шоколада, предстает как феномен массовой культуры, с другой — определяется как «технический курьез»².

Определяя положение кино в системе культуры начала XX века, можно сказать, что оно проходит период определенной культурной адаптации, период осмысления себя как явления искусства, причем этот процесс мог происходить двояким образом. Во-первых, осмысление языка кино проходило через сопоставление с другими видами искусства, с формами определенных культурных текстов. Во-вторых, сам кинематограф постоянно вносил корректив — чисто кинематографический контекст в другие сферы культурной деятельности. (Ср. с высказыванием современного критика — В читателе растревожен кинозритель»³.)

К моменту формирования интересующей нас группы «Леф», т. е. к 1922—1923 гг., отношение к кино как искусству массовому, второсортному и в то же время наиболее демократичному уже сложилось: значимое художественное начало в кино, по мнению многих современников, отсутствует, более того, именно по признаку отсутствия смысла его сравнивают с футуристами: «У футуристов нет ни чуда, ни веры в чудо. Но если их нет, то да здравствует пьяное сновидение, кошмар, бред. <...> То же и в кинематографе. Вместо экстаза бред, вместо пафоса — пышные грезы... Кинематограф и футуризм как бы идут навстречу друг другу»⁴.

Кинематограф и футуризм (поскольку «Леф» можно считать в определенной мере продолжателем футуризма) действитель-

но сблизилась, хотя и на другой основе. Творчество режиссеров кино, чьи имена значились в списке группы «Леф», — Э. Шуб, Дзиги Вертова, С. Эйзенштейна, было близко лефовцам по сути их подхода к искусству как поиску нового. Социологическое, рациональное понимание искусства и задач художника, теоретическое изучение произведения искусства как некоей системы, самоосмысление художника в работах теоретического плана — вот точки соприкосновения представителей разных видов искусства, входивших в «Леф». Наряду с литераторами (В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Асеев, С. Кирсанов, П. Незнамов), в группу входили художники (А. Родченко, В. Степанова, Эль Лисицкий), скульпторы (А. Лавинский, В. Татлин), театральные режиссеры (И. Терентьев, В. Федоров), режиссеры кино. Это обстоятельство позволяет говорить о том, что теоретические принципы, положенные в основу деятельности группы «Леф», складывались в разветвленную систему.

Лефовцы охотно сотрудничали в кино как сценаристы (В. Шкловский, О. Брик, Л. Брик, В. Маяковский, Н. Асеев, С. Третьяков и т. д.), на своих заседаниях они считали необходимым проводить дискуссии о состоянии современного кинематографа, обсуждать новинки кино.

После успеха фильма «Броненосец «Потемкин» лефовцы приходят к выводу о необходимости вводить средства художественной выразительности кино в литературу. В «Лефе» (впрочем, и за его пределами) в эти годы вполне обычными становятся высказывания такого типа: «Асеевым намечен план большой повести, в которой было бы можно (разрядка наша — И. Б.) применить принцип кинематографического монтажа событий и характеристики персонажей»⁵. Конструкция фразы наводит на мысль о применении монтажного принципа как самоцели.

Что казалось лефовцам достойным перенесения в смежный вид искусства, в литературу из кино? Здесь многое восходило просто к киночудесам, к техническим возможностям кино: кинотрюкам с исчезновением и появлением людей, к эксцентрике, стремительному течению действия, отсутствию психологии (вспомним лефовский термин, созданный в насмешку над психологической литературой, — «психоложество»). Как писал критик, в кино захватывал «наивный реализм вещей, <...> похороны вскачь»⁶. Стихотворение Н. Асеева «Королева экрана» в этом плане достаточно характерно. В нем кинематограф противопоставляется жизни как динамичное, яркое, полное страстей существование — тусклой обыденности; движение киноленты сопоставляется с движением истории или человеческой жизни. Возможность повтора, остановки, запуска киноленты в обратную сторону позволяют изменить жизнь по желанию героя или, наоборот, возможность безостановочного прокручивания пленки

создает эффект замкнутого круга, из которого герой не в состоянии вырваться.

В творчестве того же Н. Асеева мы встречаемся и с другим, достаточно часто применявшимся левовцами принципом построения кинофильма — дроблением единого повествования на резко контрастирующие куски, короткие кадры, и их калейдоскопической сменяемостью. Пытаясь внести эти средства выразительности в литературу, деятели «Лефа» сталкивались с непониманием критики. Так, фрагментарность (безусловно намеренная) поэмы Н. Асеева «Семен Проскаков» воспринималась ею как неудача поэта, не сумевшего якобы создать единое художественное целое.

Кинематограф органично вписывался в стройную систему искусства будущего, какой видел ее «Леф». Общеизвестно, что «искусство — жизнестроение» должно было привести к полной смене видов и форм художественного творчества: живопись заменялась фотографией или декоративно-прикладным искусством («От картины — к ситцу!»⁷), художественная литература — документалистикой («Наш Гомер — газета!»⁸), театр — массовым действием наподобие взятия Зимнего в первую годовщину Октябрьского восстания и, наконец, игровые фильмы должны были быть вытеснены хроникой. Любопытно при этом, что последняя замена шла под лозунгом овладения культурой материала. Более культурной хроника признавалась вследствие наименьшей ее фальсифицированности. Однако — и это существенно отметить как важный факт, — изучая практику «Лефа», можно заметить явную непоследовательность членов группы в различении понятий «хроника» и «игровое кино». «Леф» в полном соответствии со своими теоретическими декларациями, отрицательно отнесся к фильму С. Эйзенштейна «Октябрь», приуроченному к 10-летию восстания: «Мы, левовцы, полагаем, что Октябрьская революция настолько крупный исторический факт, что никакая игра этим фактом немыслима»⁹, т. е. социальный заказ должен был исполняться в форме хроники. В то же время сценарии В. Маяковского «Дети» и «Слон и спичка», построенные на эксцентрике и кинотрюках, считались именно хроникой, поскольку были сделаны на определенном материале: «пионерская колония Артек» и курортная жизнь Ялты, а вместе с ними и «смысл будущих картин» виделись автору в «показе реальных вещей»¹⁰.

Интересно, что предельно достоверным, хроникальным воспроизведением событий члены группы считали фильм «Броненосец «Потемкин», хотя известны многочисленные протесты очевидцев событий и компетентных лиц против слишком вольного обращения С. Эйзенштейна с фактами и реалиями восстания на судне.

Это свидетельствует, что игровые и хроникальные фильмы различаются «Лефом» не по признаку соответствия изображе-

ния реальным событиям, а в зависимости от воздействия их на зрителей, то есть в зависимости от того, воспринимают ли зрители условность фильма как показ исторических событий. Несмотря на активное отношение к кино, лефовцы-литераторы, которые много внимания уделяют изучению собственного литературного творчества, не предпринимают никаких попыток представить киноискусство как некую систему со своим языком. В собственной кинопрактике они, напротив, пытаются навязать кинематографу литературные приемы. Так, критики сразу отметили попытку В. Шкловского использовать в сценарии по толстовским «Казакам» словесные метафоры. На реализации метафоры построен лучший сценарий В. Маяковского «Как поживаете?»; жанр литературной пародии лежит в основе сценария Л. Брик «Любовь и долг». Этот перечень можно продолжить.

Между тем осмысление кинематографа как искусства, которое имеет свой специфический язык, шло в работах В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума. Самоосмысление нового искусства происходило и в теоретических работах С. Эйзенштейна, режиссера, наиболее близкого группе. Он определял произведение искусства как «прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке»¹¹. Такая жесткая заданность с опорой лишь на социальную значимость искусства и творчества едва ли могла быть вполне соблюдена талантливым художником, каким был С. Эйзенштейн, однако и его теоретические выкладки, и средства выразительности во многом определили драматургию С. Третьякова, воздвигшие его кинематографа несомненно испытал на себе В. Маяковский.

Сравнение произведений, созданных этими художниками на одну тему, — фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» и поэмы В. Маяковского «Хорошо!» — позволяют говорить прежде всего о типологическом сходстве: второстепенном значении сюжета, избыточности на событийном уровне, движении произведений за счет ассоциаций, компенсации избыточности содержания за счет сложной организации текста произведения. Но выявляется и явно кинематографическое, конкретней, эйзенштейновское влияние — смене контрастных ритмов в плане значения будут соответствовать перемена места действия, изменение точки зрения, смена нейтрального повествования эмоциональным. Это прямая отсылка к монтажному кинематографу, где впервые в истории искусства осмысление начал и концов эпизодов как обозначения композиционных границ текста становится последовательным принципом построения художественного текста на языке кино. Сюда же можно отнести и введение социально окрашенной точки зрения, т. е. точки зрения очевидца, впервые примененной в кино С. Эйзенштейном (см. сцены штурма Зимнего, где словосочетание «точка зрения очевидца» используется не только в метафорическом, но и в прямом значении).

Кинематографическое происхождение поэмы В. Маяковского «Про это», где социальная тема отошла на второй план, отмечал еще В. Шкловский, писавший, что понять ее «без знания киноязыка того времени невозможно»¹². Поэма строится на «ассоциативности мышления, сложности и переключении ритмов, ... переключениях во времени, свободном движении в пространстве»¹³. Кроме названных средств выразительности, присущих работам кинематографистов 20-х годов, можно отметить также то, что названия глав и подглавок в поэме, выделенные особыми шрифтами, расположенные вне основного текста, выполняющие функцию объяснения или контраста по отношению к основному тексту, задающие ассоциацию, — соответствуют функциям титров в кино; использован такой прием кино, как «двойная экспозиция», противопоставление «плоскостное — объемное» и т. п.

Организация текстов по аналогии с организацией материала в монтажном кинематографе 1920-х годов, осуществляемая левовцами, позволяет говорить о сознательном усвоении ими опыта кино с целью воздействия на как можно более широкую аудиторию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 360.

² Кушнер Б. Изповесть//ЛЕФ. 1923. № 3. С. 132.

³ Камянов В. Содружество или конкуренция//Вопросы литературы. 1964. № 3.

⁴ Ф. М. (Ф. Машков). Три кинематографа. Цит. по кн.: Цивьян Л. Кинематограф как термин литературоведения//Учебные материалы по теории литературы. Таллинн, 1982. С. 44.

⁵ Текущие дела//Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 45.

⁶ Аннинский Л. Лев Толстой и кинематограф. М., 1980. С. 70.

⁷ Брик О. От картины к ситцу//ЛЕФ. 1924. № 2. С. 3.

⁸ Третьяков С. Октябрьевичам//Третьяков С. Итого. М., 1924. С. 25.

⁹ Брик О. «Октябрь» Эйзенштейна//Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 30.

¹⁰ Маяковский В. Предисловие (к сборнику сценариев)//Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 127.

¹¹ Эйзенштейн С. К вопросу о материалистическом подходе к форме//Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Т. 1. М., 1959. С. 113.

¹² Шкловский В. О квартире «ЛЕФа»//Шкловский В. Жилитбыли. М., 1967. С. 447.

¹³ Молдавский Дм. Маяковское кино//В мире Маяковского. М., 1984. С. 147.

РАЗДЕЛ 2.
ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
СОЗНАНИИ И ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА

**КОНФЛИКТ ВРЕМЕННОГО И ВЕЧНОГО В СОЗНАНИИ
ЧЕЛОВЕКА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ
(«НЕСВОЕВРЕМЕННЫЕ МЫСЛИ» М. ГОРЬКОГО)**

Человек, который все понимает, очень несчастный человек, у него непременно должна быть болезненная трещина в сердце, о которой говорит Гейне.

М. Горький ¹

Революция и М. Горький... Все очевиднее драматизм их отношений. И все яснее, что питала и усиливала его энергия внутренних противоречий, порождаемых кризисом сознания, неизбежным в революционную эпоху. Ожидаемое и реальное всегда вступают в конфликт, катастрофически переживаются, и в особенности в переходный, в послепобедный революционный период. Абсолютный социальный оптимизм, романтическая вера в ослепительно прекрасный новый мир сталкиваются с текущей повседневностью, реальным бытом и расшатываются — убывает доверие к жизни, апокалиптические черты времени пугают грозной вечностью.

Полную меру страданий извещал М. Горький, переходя от абстрактных идеальных представлений о социалистической революции к восприятию и оправданию наступивших будней при решительном несогласии с методами действий «социальных дел мастеров». Разрушительность брала верх над революционной сознательностью: «народные комиссары разрушают и губят рабочий класс России». Наблюдать это было невыносимо больно. Боль заставляла кричать о несогласии. Мысли, выраженные криком разочарования и тоски, осознавались несвоевременными. Так и были названы.

Д. С. Мережковский считал Ф. М. Достоевского «человеком в высшей степени несовременным и несвоевременным». В самом общем смысле эти слова универсальны для пророчески и ясно видящих. Судьба М. Горького — человеческая и писательская — тоже доказывает это. Сегодня в ней легче искать причины и рассматривать пружины как внешнего, так и внутреннего драматизма, усилившегося с 1917 года. После побед и поражений всех русских революций и особенно после решительной победы Октября, чего он так ждал и для чего так много рабо-

тал, художник оказался в положении «человека в высшей степени несовременного и несвоевременного».

Чтобы это понять, достаточно прочитать «новожизненные» публицистические статьи и очерки 1917—1918 годов, которые составили книгу «Несвоевременные мысли». Чтобы разобраться, нужно неспешно и непредвзято поразмышлять — слишком много камней преткновения. Такой, например: есть глубочайшее согласие с революцией, Лениным, большевиками и есть глубочайшее разногласие с ними же. Отнести это на счет прекрасных идей и замыслов и плохой практики? Указать на раздвоение и консерватизм сознания? Посетовать на «существующую путаницу жизни»? А может быть, стоит исходить из того, что Горький, будучи профессиональным писателем и наследником русской традиции реализма, и смотрел соответственно на происходящее, и оценивал его?

Вспомним основополагающее требование реалистического метода в искусстве — изображать действительность, какова она есть на самом деле, но в ее отношении к идеалу. Художник должен совместить идеальную точку зрения с честностью наблюдения и полнотой изображения. Верность жизни означает для него и реалистическое отношение к идеалу, то есть он обязан реалистически воспринимать не только видимую реальность, но и невидимый идеал. Иначе ведь их не совместить.

Писатель-реалист Горький, выросший на почве литературы XIX века, относился к идеалам революции и социализма романтически, «нарушая правила». Такова была его и многих других страстных революционеров особенность. Романтическое сознание максималистски и нетерпеливо оценивает окружающее, ищет и находит в нем катастрофически переживаемое несоответствие идеала и реальности. Противоречие между реалистически трезвым и суровым взглядом на жизнь и восторженной романтической революционностью стало энергетическим источником внутреннего — с самим собой — конфликта, который не иссяк до смерти.

Это противоречие полно и открыто выразилось в «Несвоевременных мыслях». Обратим внимание на парадоксальное несоответствие жанра названию книги. Непреложный и неизменный признак публицистики, условие ее существования — обостренная злободневность, горячая современность, следовательно, и своевременность. А Горький? Он называет свои публицистические высказывания «несвоевременными». Стало быть, и несвоевременными? Написанными для будущего? Как и пишется подлинный художественный текст?

Еще. В над-смысле книги, в знаках жанра и названия парадоксально сталкиваются «сегодня», «завтра» и «навсегда». Реальное и должное. Пророческое свободомыслие и узость заблуждения. Временное и вечное. Может быть, это вневременные мысли о вечном, когда «довлеет дневи злоба его»?

В наступившем разломе времен самой существенной стала для Горького оппозиция чистой революционности, идеального социализма и их каждодневного воплощения. Напрасно говорить о спешном и резком отрицании революции и социализма в публицистических статьях 1917—1918 годов. Была страстная, несколько нервическая проповедь любви к ним, но — «словом отрицания» ежедневной революционной конкретики.

Тренированный глаз критического реалиста привычно искал и находил пропасть между идеалом и действительностью («Я в мир пришел, чтобы не соглашаться»), об этом принято было честно и открыто говорить всем, «городу и миру» («Не могу молчать!»). Но — сильнее наблюдаемых картин романтическое нетерпение быстрее очутиться в близком уже царстве свободы, равенства, братства. Горький торопит перескочить через бездны. Он просит, умоляет, заклинает немедленно построить мосты культуры, знаний, нравственных привычек над провальной крутизной прошлого рабства, дикости народа, сегодняшней кровавой злобы классово-борьбы. И сам строит, строит эти мосты — неустанно, отрешенно, жертвенно.

Разлад времен ошутимо сказался на художественном мышлении писателя. Он по-прежнему любит прямой и резкий контраст для изображения противостоящих сил и по-прежнему обобщающей идеализацией подчеркивает гармоничное будущее и его сильные и мужественных строителей. А резко критическую оценку дает тем, кто погряз в злобе дня и служит ей. Но теперь эти силы не разведены по классам, сословиям, участию или неучастию в борьбе. Акцентно контрастно противопоставлены разные типы миропонимания в среде революционеров — новых героев времени.

Идейным центром «Несвоевременных мыслей», дающим книге смысловой ключ, можно считать сопоставление «вечного революционера» и «революционера поневоле». Первый — прямой наследник Прометея, второй — восставший «на время раб», «холодный фанатик, аскет»; он не одухотворен сам и «оскопляет творческую силу революционной идеи» и потому «относится к людям, как бездарный ученый к собакам и лягушкам, предназначенным для жестких научных опытов» (9, 106—107).

Прометеево начало гармонизирует в «вечном революционере» разум, чувство и подсознание, между ними нет вражды, и все силы духа могут быть устремлены к победе общепланетарного сознания ради счастья единой семьи человечества. У революционера «для сего дня» полный разлад между разумом, чувствами и инстинктами, поэтому он раб «зоологического индивидуализма», мстительного презрения к человеку, консервативных форм жизнеустройства, вливающий старое вино ненависти и жестокости в мехи нового социума. «Навыки его мысли» не знают связи времен, красоты милосердия, и в день торжест-

ва своей власти он останавливает часы истории — совершает насилие.

Мысли о насилии — болевая точка и, конечно же, не только этой книги. Но в «Несвоевременных мыслях» нет другой, она — одна, пульсирует, разрастается, доводит и писателя и читателя до шока, нервного синдрома. Да, на этаже логического мышления он спокойно допускает возможность насилия даже для идеального «вечного революционера»: «в случаях неустранимой необходимости», хотя и «с чувством органического отвращения». Но, встречаясь с насилием на этажах жизни, в особенности в ее подвалах, кричит, негодуя и протестуя. Вся книга — ее структура, тон и ритм, волевой посыл и эмоциональный накал — заставляет страдать и от разгула самосудов и от пресечения свободомыслия.

Некий юноша сказал: «Я не признаю советской власти!» — и был наказан семнадцатью годами «общественных работ». Он восхищается Горького; надо радоваться, считает писатель, благородной прямоте «романтика, идеалиста, которому органически противна «реальная политика» насилия и обмана, политика фанатиков догмы...» (12, 87). Эти слова воспринимаются как косвенное самопризнание и в своем собственном несвоевременном свободомыслии. Он тоже из породы «вечных революционеров», «при любом строе недовольных». «Не раб ни в чем» и, значит, прежде всего не раб в мысли, наиболее полном эквиваленте человеческой свободы. Что случилось с ним потом? Нужен ли скорый суд и ответ? Возможен ли?

Вечный и непосильный для человеческого сознания вопрос о насилии неотступно терзал писателя-гуманиста. Его мысль неустанно искала объяснений в универсальном психическом свойстве («зверство есть нечто вообще свойственное людям»), в психологическом состоянии победителей («находятся в непрерывном состоянии «запальчивости и раздражения»), в искажении лозунгов социальной революции народным сознанием («духовно и физически измученный народ переводит эти лозунги на свой язык несколькими краткими словами: — Громи, грабь, разрушай...»). Но ему, конечно, гораздо важнее понять, как отдельный человек решает для себя вопрос о насилии. Он знает, что человек в самом себе колеблется между «древним зверем» и «новым человеком» на грани насилия-ненасилия. На этой грани ставит он своих антиподов как в романтическом и «босаяцком» циклах, так и в публицистике. И эффект контрастных пар очевиден: легко поставить плюс и минус, но только не в вопросе о насилии. Трагический опыт наблюдений и размышлений сказался на созданной им концепции активного героя, переделывающего мир. В оппозиции «активный-неактивный» он всегда был на стороне деятельного вторжения в общество, природу, сознание. Им руководил дух тираноборца и первопроходчика — чтобы все идеально перестроить.

Когда этот тип волевого революционера мыслился в будущем, пусть и недалеко, в его воображении преобладали краски романтической идеализации. Когда же он пришел в жизнь, Горький взглянул на него критически и выдал на палитру новые краски, и в «Несвоевременных мыслях» не заботился уже о живописных полутонах и сложном колере. Публицистика предпочитает открытые цвета и ориентируется в основном на белые и черные. Поэтому так много в книге взаимоотрицающих понятий, стоящих рядом, особенно в афористически сгущенных высказываниях любимого им типа: «честный враг лучше подлого друга» (12, 87).

Но напряженное внимание Горького остановил на том, что между черным и белым не всегда существует видимая или мыслимая баррикада. И то и другое, действуя в соседстве, одновременно, даже не смешиваются и не дают привычно ожидаемого серого цвета: «...революция не только ряд жестокостей и преступлений, но также ряд подвигов мужества, чести, самозабвения, бескорыстия» (12, 89). Если же высокое и низкое синхронно присутствуют в одном человеческом сердце, возникают не поддающиеся обычному разумению конфликты, которые потрясают воображение художника, и появляется «странный» герой, такой, как Карамора, Дмитрий Векшин, Григорий Мелехов, Андрей Гуськов... Их всем читательским и литературоведческим миром обсуждают и осуждают, оправдывают, объясняют, отрицают и отстаивают.

С первых же страниц «новожизненных» статей Горький обращает внимание читателей на людей, которые «перед тем, как убить, восхищаются скромной красотой полевого цветка и могут совмещать в себе искреннего революционера с не менее искренним провокатором, как это бывало у нас слишком часто» (12, 88). Человек вечный и человек «на час» как бы получают одну оболочку, но напрочь отрицают один другого. Писатель понимал, что схватка добра и зла происходит на поле сознания, там человек учится понимать, что в его конфликте со временем отражается конфликт вечных идей с их конкретным социальным воплощением.

Итак, дурная всесокрушающая активность связана с кризисом сознания, не понимающего связи конкретных временных задач с вечным ходом жизни. Питаясь жестокой энергией «классового эгоизма», устремленные к «равенству в бедности и ничтожестве», герои «физического действия», получив власть, искажали выстраданные идеи социализма. Но думать, что Горький проклинал разбуженную социальную активность народа и большевиков, что она его ужасала, и только,— неверно. Он не забывал о том, что есть общий план истории с действием масс: «Народ не принимал сознательного участия в творчестве своей истории, он не мог иметь чувства родины и не мог осознавать

своей ответственности за несчастья родины. Теперь русский народ весь участвует в созидании своей истории» (10, 104).

Нельзя не заметить, в этой мысли начала нашей привычки к неуклюжему делению времени, истории страны на «тогда», где все было плохо, и «теперь», когда все стало хорошо, а будет вскорости еще лучше. У Горького можно найти немало таких полемических публицистических перехлестов в характеристике «ржавых цепей» прошлого. И тут же рядом: «Становится так стыдно и страшно за Русь, страну Льва Толстого, создавшего самую гуманную, самую человечную литературу мира» (12, 97). Знаковое значение имени Толстого в размышлениях о предсказуемых результатах активного насилия заключает в себе вопросы глобального философского размаха.

Когда за мýки воздают мýкой, за горе — горем, люди обрекают себя на движение по «безвыходному кругу». В фокусе этих размышлений явно схождение с толстовским учением невоздаяния кровью за кровь, глазом за глаз... Горький, безусловно, не обращается к категориям религиозного сознания, он тщательно описывает факты развивающегося ожесточения, призывая смирить его силой мысли, противопоставить буре эмоций разум и добрую волю, питаемую культурой, знанием, духовным светом. Его страшит тот отпечаток, который оставляет насилие в душах будущих поколений (тема самосуда и детей).

Просветительство, проповедничество, учительство, служение «чистой» правде заставляли художника не только объяснять причины диких и варварских форм социальной активности (люди воспитаны истязанием, теперь им «как бы дано право свободно истязать друг друга <...> с явным сладострастием, с невероятной жестокостью» (9, 104), но и призывать к творческому их преображению. Он верил, что «острое зоологическое ощущение жизни», «опьянение действием» можно остановить «новым строем души», опирающейся на старую, как мир, идею всечеловеческого единства, связи всех со всеми.

Итак, нужна осмысленная с точки зрения планетарных общекультурных ценностей активность масс. Способен ли, готов ли к ней человек из народа — главная сила и смысл революции? Мысли писателя здесь были неутешительны и не всегда справедливы. Даже тогда, когда они не смешивали понятия о сознании толпы, массы и народа.

В триаде «разум — чувства — инстинкты» самым значительным и существенным, необходимым и важным был для Горького зажженный Прометеем разум (см. рассказ «Сторож»). Революция и нужна для того, чтобы зажечь от света общечеловеческого разума огонь сознания в каждом. Но в жизни русского простонародья, мужичьего по преимуществу, он не видел источника просвещенного разума и считал, что его нужно привести решительно и энергично. Действовала привычная установка: народ — это материал, который нужно переделывать, пе-

рековывать, перевоспитывать; это объект для — пусть очень благородных и благотворных — воздействий извне.

Традиционное народопоклонничество, питающееся чистой идеей идеального народного бытия, уживалось в сознании Горького с недоверием к мыслительным способностям, к миропониманию мужика — особенно того, который «только послушно идет по пути, предуказанному его темной воле людьми мудрыми, людьми разума» (9, 105). Не случайно в художественном мире писателя мужичье сознание проявляется как самобытно-бунтарское, алчущее возмездия, равно как и покаяния, но дикое, корявое, отравленное «темной и злой рабьей кровью» (10, 102), — вспомним Тихона Вялова прежде других.

И одновременно: уповая на перевоспитание народа силами умных, умелых, волевых профессиональных революционеров, он видел и то, как искажается во внутреннем употреблении занесенное извне, не органическое, не изнутри выстроенное. Революционная свобода, например, извечно чаемая, — а пользуется ею народ «эгоистически, скотски, глупо и уродливо». Он иронизировал над идеализированными, по его мнению, мужиками у народников, Тургенева, Григоровича, Л. Толстого: «Было бы очень удобно верить в исключительные качества души Каратаевых — не просто люди, а всечеловеки» (10, 102). Одобрял Г. Успенского, Чехова, Бунина, Вольнова, Подъячева, Родионова за то, что нанесли «этой вере серьезный удар». Продолжал и сам сражаться с этой верой, детализировал отрицательные свойства мужичьего характера. Иногда грозно их перечислял: «Органически склонен к анархизму <...> пассивен, но жесток, когда в его руки попадает власть <...> ужасающе невосприимчив к внушениям гуманизма и культуры» (9, 109).

Но нередко Горький гармонизирует плохое — хорошим: «Самый грешный и грязный народ на земле, бестолковый в добре и зле; опоенный водкой, изуродованный цинизмом насилия, безобразно жестокий и, в то же время, непонятно добродушный — в конце всего — эта талантливый народ» (10, 102). В талантливости народа выявляется глубинная внутренняя связь с интеллигенцией. Она и помогала писателю верить, что кошмар всеобщей вражды преодолим. Он не хотел внешней революционности, образованности, культурности, склонной сближаться с крайней реакционностью. Мечтал о вечной революционности для сознательного исторического творчества.

А пока в «Несвоевременных мыслях» Горький поставил большой вопросительный знак над будущим народа и страны. И не потому, что сильны внешние враги. Он обратил внимание на массовый кризис сознания в переломную эпоху, пристрастно фиксируя его, видя в нем опасность самонстребления и саморазрушения. Поэтому его публицистическая книга, возвращенная отечественному читателю, пророчески к нему же и обращена.

на. Она убеждает в необходимости углубиться в познание философии народного сознания, чтобы понять современность с точки зрения вечности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Горький М. О литературе. М., 1953. С. 28.

² Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре // Литературное обозрение. 1988. №№ 9, 10, 12. (В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в скобках: первая цифра указывает на номер журнала, вторая — на страницу.)

А. М. МИНАКОВА

Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского

НАРОД И РЕВОЛЮЦИЯ В СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

Художественный облик XX века как особой литературной эпохи определен, среди прочего, и весьма отчетливой и резко своеобразной трансформацией литературных жанров, в том числе и такого, как роман, — наименее традиционного, наиболее мобильного вследствие глубинной связи с коренными закономерностями развития действительности. XX век — «век необычайно напряженной жизни человечества»¹, «величайшей человеческой потрясенности существования» — определил «неповторимо своеобразный облик литературы», потребовал от нее постижения закономерностей величайших переворотов в истории и глубочайших, неизведанных законов движения народных масс и бытия единичной личности. Совместно с научно-техническим прогрессом, глобальным развитием теоретического мышления усиливались гноссологические функции литературы и искусства. Сложнейшие процессы мирового бытия определили трансформацию типов художественного мышления и художественного обобщения, их роль в духовном прогрессе.

Октябрьская революция как вершина массового народного социалистического движения воссоздала в реальной действительности России «геронческое состояние мира» (Гегель), что оказало сильное и практически немедленное воздействие на творчество писателей. Одной из существенных координат этого воздействия явилось усиление роли и функций эпического как эстетической категории в структуре художественного произведения. Геронческое, или эпическое, «состояние мира» и увеличение

удельного веса структурообразующих функций эпического определили формирование героического эпоса 20—40-х годов².

Эпическое «состояние мира», «ситуация начала времен» (Г. Д. Гачев), установленные социалистической революцией в России, когда как показал В. И. Ленин, «историю творят <...> самостоятельно миллионы и десятки миллионов людей»³, требовали от литературы адекватного типа художественного мышления, соответствующего эпическому воссоздания мира, народа, человека, преобразенных революцией. Это обусловило задачу передать сущность и смысл эпохи через изображение социальной активности народных масс, творящих историю, через изображение революционного народа как коллектива личностей, через «человека творящего» (Ю. Б. Кузьменко) и его судьбу, воплощающую судьбу народную. Положительный герой этого времени — «человек творящий» — воплощает единство человека с создаваемым им новым миром, самостоятельность индивида в его непосредственной деятельности, соединение социального и эстетического идеала в герое, имеющем великую цель, затрагивающую весь народ, все человечество, и готового осуществить эту цель или погибнуть за нее, смертью смерть поправ. Ведущим типом повествования, запечатляющим эпическое «состояние мира», был народно-героический эпос советской литературы 20—40-х годов. Моделью эпопеи для литературы социалистического реализма явилась «Мать» М. Горького, а вершинным произведением эпопейного ряда в советской и всемирной литературе — «Тихий Дон» М. Шолохова.

Кроме эпопеи, на которую эпоха социалистических революций и начала строительства коммунистической цивилизации «выдает» свой «социальный заказ», кроме героического эпоса, литература 20—40-х годов развивает еще богатейший типологический ряд жанров и их разновидностей, сложнейшим и плодотворнейшим из которых оказывается философский роман (М. Горький, Л. Леонов, А. Платонов, М. Пришвин, М. Булгаков, А. Грин и др.). Следовательно, в типологии романа XX века естественно выделить философский роман, структурообразующими принципами которого становятся разум революции, бытие народа и человека, осмысленные сквозь призму философского мировосприятия.

Прежде чем анализировать философский роман следует определить понятие философской прозы — в отличие от эпоса, социально-психологической прозы и пр. «Художественную философскую прозу, — пишет Н. Г. Полтавцева, — характеризуют <...> помимо философской проблематики и обобщенной формы художественной образности, отмечаемых большинством исследователей, определенная установочная позиция автора на сознательное изучение той или иной философской проблемы в рамках художественного изображения действительности»⁴. Это определение принимается нами в качестве рабочей гипотезы.

В философской прозе, как и в героическом эпосе, художественное воссоздание эпического как эстетической категории определено самим «эпическим (героическим) состоянием действительности народа» (Гегель) и его воплощением в идейно-художественной структуре произведения. В содержании и структуре философского романа эпическое определяется как особенностями эпохи, самого XX века, века пролетарских революций и мировых войн, т. е. эпическим «состоянием мира», «диалектикой революционного мира и человека», так и усложнением типа художественного мышления, выразившегося в изменениях принципов изображения человека, народа, мира, а также трансформацией и усложнением основных конфликтов, типов героев, характеров, структуры произведения, жанровых и стиливых форм. Этот процесс специфически выражается в различных типах философской прозы. Естественно, однако, предположить, что сущность и специфика эстетической категории «эпическое» трансформируется, синтезируется жанровой структурой философского романа, и, следовательно, эпическое обретает особое качество и, не меняя сущности, специфически проявляется в нем.

«Эпическое состояние мира» эпохи социалистической революции, переход от классового общества к бесклассовой, коммунистической цивилизации, из царства необходимости в царство свободы было столь мощным и всеохватывающим, что соответствующим образом трансформировало и структуру философского романа той эпохи. Идеи революции и социализма, рост самосознания народа, духовная и интеллектуальная жизнь эпохи составляют историко-философскую основу «Жизни Клима Самгина» М. Горького. Жанром, способным сконцентрировать и выразить всю эту сложнейшую проблематику, и стал в советской литературе масштабный социально-философский роман как ведущий тип философской прозы. Роман — «художественное завещание» — М. Горького составляет высшее достижение философской прозы социалистического реализма, вокруг него сложилась достаточно обширная типологическая общность — советская философская проза 20—30-х годов различных типов. «Жизнь Клима Самгина» должна рассматриваться как «модель» философского романа социалистического реализма. Решающими сферами в прозе Горького всегда были социальная и идейная, с ними связаны сфера этическая и эстетическая. Даже в философском романе Горького социальное оказывается основной сферой изображения мира, народа и человека. Социальность трактуется писателем конкретно-исторически и находит проявление в художественной коллизии, построенной на основном историческом конфликте эпохи, в эволюции образа-характера народной массы, в становлении или деградации личности представителей различных социальных слоев общества в прямом соотношении с их исторической ролью в классовой борьбе эпохи подготовки социалистической революции.

В философской прозе М. Горького социальное синтезируется с самыми сложными и острым философскими проблемами, с целеустановкой на сознательное изучение человеческого бытия и бытия мира, социума и личности, индивида и Вселенной, культуры и природы, на познание и художественное воссоздание целостности мира с бесстрашным стремлением «дойти до самой сути» (Б. Пастернак), на осознание и осмысление народного бытия, сущности и предназначения человека, острейших проблем индивидуального и общественного сознания. «Жизнь Клима Самгина» — философский роман и потому, что важнейшие социальные проблемы — революции, социализма, самгинщины и пр. — предстают в нем как проблемы философские, проблемы общественного и индивидуального сознания в эпоху, когда Россия выстрадала большевизм, шла к социалистической революции, как проблемы онтологические и гносеологические, и прежде всего гносеологические проблемы познания мира и человека, их сущности и путей их преобразования. Известно, что К. Маркс считал это тоже делом философов — не только объяснять, но и перестраивать мир.

Основная философская проблема — истина о мире, социуме и человеке в них, поиски человечеством путей к истине, обсуждение правильности, истинности и неистинности этих путей — от пути Самгина до пути Ленина — Кутузова, соотношение на этих путях мысли и действия, мышления созерцательного и действующего и т. д.

Для философского романа особое значение имеет авторская концепция действительности и человека, мира и личности, точка зрения, отношение автора к изображаемому. Чаще всего авторская точка зрения выявлена в самом повествовании и через Кутузова, поэтому, как отмечалось учеными, следует говорить о горьковско-кутузовской концепции, точке зрения и т. п. Однако, как связано с революцией и идеями социализма — основным предметом изображения в романе — народное мировоззрение, как оно выявлено, в чем? Это существенно, так как народное мироощущение — один из обязательных элементов эпического, по Гегелю. Ведь народное мировоззрение не является предметом непосредственного изображения, ибо для Самгина оно — тайна, ключ к коей он так и не отыщет, ни слушая артель грузчиков, ни наблюдая похороны революционного вождя, ни анализируя поведение людей в событиях 9 января в Петербурге или Декабрьского вооруженного восстания в Москве.

Народное мирозерцание и мироощущение выявлено в романе в нескольких аспектах. Народ выступает у Горького как предмет изображения (массовые сцены) и как предмет осмысления представителями самых различных социальных слоев. Народная тема в романе и возникает как соединение, сопряжение этих двух объектов, предметов изображения и осмысления. Горьким внимательно исследуются и представляются на суд читате-

лей все возможные из существовавших концепции народа, народного характера и народных судеб — от Кутузова до Самгина, от Лютובה до Томила и пр. Различные концепции народа служат Горькому средством характеристики персонажа, его социальной сущности и средством характеристики класса, социального слоя. Обсуждение проблемы народа ведется на протяжении всего романа, от первых споров народников с марксистами до событий 1917 года, споров о Февральской революции, о вожде социалистической революции В. И. Ленине. Следовательно, в философском романе Горького существенно для самой художественной его системы эпическое начало, категория эпического. «Автор «Жизни Клима Самгина», открывая советской литературе просторные пути развития философского романа, очень по-своему искал неторенную дорогу к эпическому повествованию»⁵. Тенденцию усиления эпического в романистике М. Горького проф. И. К. Кузьмичев прослеживает в творчестве основоположника социалистического реализма, уже начиная с эпопеи «Мать».

В эпике М. Горького аналитический способ изображения, традиционно свойственный роману, дополняется, обогащается синтетическим, искони присущим эпопее; а в философском его романе эпическое проникает в структуру, обогащает ее, в ней отчетливо «сопрягаются» эпическое с романном. Народ и человек, активно участвующий в переделке мира, переустройстве его на новых началах, и народ, поднимающийся к осознанию и свершению своей исторической миссии,— все это лежит в основе структуры философского романа М. Горького.

Автора философского романа притягивает изображение мира как цельности, как универсума не в непосредственном изображении полноты жизни, а через познающую и осмысливающую этот мир человеческую мысль. В философском романе Горького отражены многообразные изменения в самом типе художественного сознания, происходившие в переломный момент исторического и литературного развития, в эпоху крутого исторического разлома и настойчивых попыток литературы и искусства уловить этот момент движения, изменения, момент перехода из одного качества в другое, крушения одного мира и зарождения, возникновения и становления другого.

Социально-философский роман Горького воссоздает не состояние, а смену состояний бытия, мира, сознания, смену социально-экономических формаций и стадий духовной жизни человека, народа, человека, социальной психологии человека, роман воссоздает движение, течение истории, так как его идейно-художественная структура вырастает из «эпического (героического) состояния действительности народа», что до XX века было свойственно только эпопее⁶. Изображение двух революций в России и подготовки социалистической революции, воссоздавших это «состояние мира» в стране, дано, однако, не

непосредственно, не в объективном повествовании, а через восприятие (поток сознания) буржуазного интеллигента, не вошедшего в народную жизнь, не слитого с революцией, а потому и не творящего историю, а наблюдающего ее течение и свидетельствующего о нем.

Поэтому и структура социально-философского романа М. Горького характеризуется не только просвечиванием поверхностных явлений глубинными закономерностями и «накладыванием» глубинного на внешний пласт повествования⁷, но и открытым возведением к обобщению в самом художественном повествовании — от конкретного к абстрактному, от явления к сущности. Автор философского романа стремится не к полноте и пластичности характера, а к полноте выявления жизни человеческого разума, интеллекта, сознания и подсознания, жизни духа, к непосредственному воспроизведению логики истории в формах идеологической борьбы, столкновению различных течений в философии, науке, общественной жизни. Идеиная борьба, философские концепции исторического, экономического, политического, социального, духовного развития человека и человечества становятся предметом непосредственного художественного изображения. С этим в структуре социально-философского романа Горького связана еще одна особенность. В нем значительно изменяется и возрастает роль «второстепенных» персонажей, что также сближает «Жизнь Клима Самгина» с эпопеями, особенно с «Войной и миром» Л. Толстого и «Тихим Денем» Шолохова. Однако — и это важно — функции этих персонажей у Горького весьма специфичны, что в первую очередь относится к характерам большевиков. Последние, и прежде всего Кутузов, по идейной и структурной значимости явно превышают свою сюжетную роль, принадлежат к меняющимся и растущим. В художественном мире горьковского романа рабочий, большевик — выразитель народных интересов — становится главным героем, в котором писатель видит концентрированное обобщение держателя и носителя исторического смысла современной ему эпохи — эпохи социалистической революции. Они составляют своеобразный идейный центр произведения, стягивающий всю сложнейшую проблематику романа и цементирующий его структуру; вокруг них нередко интегрируется собирательный образ народа, что также делает «Жизнь Клима Самгина» типологически сходным с героическим эпосом в советской литературе 20—40-х годов.

Эпическое отчетливо проявляется в романе Горького не только в обрисовке крестьянства, но — главное и новаторское — в обрисовке пролетариата, близкой к нему интеллигенции, а также противостоящего им лагеря угнетателей, врагов.

Характерно и то, что средством усиления эпического в этом романе Горького становится сама интонация мысли в повествовании о путях народа к социалистической революции.

Эпическая тема народа в истории поднимается писателем на высшую ступень изображения народа как революционной силы истории, как двигателя социального прогресса, создателя новой жизни. Воздействием революционной эпохи, ее художественным познанием и изображением определяются роль и функции в философской прозе образа народных масс — массового, группового, собирательного образа народа как основного художественного принципа воплощения эпического. Важнейшим средством изображения народных масс предстают в структуре социально-философского романа «Жизнь Клима Самгина» массовые сцены. В романе массовый образ⁸ осуществляет функции самостоятельного персонажа-характера со своей структурой, эволюцией и т. д. В широком историческом контексте Горький прослеживает эволюцию народа от безликой толпы в сцене подъема колокола и «икряной массы людей» на трагической Ходынке до народной массы, способной к сознательному историческому действию, до народа, совершающего свою историю, народа как революционного коллектива личностей от Декабрьского вооруженного восстания в Москве до финала-встречи революционным народом своего вождя на площади Финляндского вокзала.

Именно через массовые сцены и основное их действующее лицо — народную массу — выявлены существеннейшие исторические закономерности эпохи, показана историческая необходимость социалистического переустройства мира. Взаимоотношения народной массы и личности в романе Горького определяют ценность последней. Эта специфика системы персонажей как особенность художественной структуры роднит произведение Горького с эпикой, типа толстовской и шолоховской, а не философским романом, особенно в том виде, как он сложился в творчестве Достоевского и писателей его традиции. Однако, следует пояснить, что все массовые сцены и их главное действующее лицо предстают перед читателем через поток сознания одного человека, через призму сознания Самгина, а это — структурная особенность философской прозы.

Изображение «массы» или толпы еще не изображение народа — Горький покажет в романе и толпу нижегородских обывателей и толпу черносотенных погромщиков, и толпу, приветствующую царя в связи с началом русско-японской войны, и мн. др. А изображение народа, образ-характер народа не обязательно предполагает сам по себе изображение толпы, он может воссоздаваться самыми разными художественными приемами. Но массовый образ народа — это то, к чему долго и упорно шла литература как самосознание общества, шла по пути осознания роли народных масс в истории. Это своего рода историческое завоевание, высшее достижение русской литературы, эстетической мысли и художественной практики — от Пушкина до

Горького и Шолохова. Этим «умением», по слову Андрея Упита, владеют далеко не все писатели, да и не все еще литераторы.

Не только психологизм («диалектика души», поток сознания и др.), но и эпизация (массовые образы-характеры, массовые сцены, народная точка зрения и т. д.) принадлежат к высшим достижениям классической реалистической литературы XIX века и советской литературы с их «осознанным художественным историзмом». Они рождены реалистическим, материалистическим и даже более — диалектическим — пониманием человека и народа, истории и Вселенной. Народные массы художественно познаются как творцы истории, вырабатываются литературой художественные принципы и приемы изображения народных масс, собирательные, групповые, массовые образы-персонажи вводятся в идейно-эстетическую и художественную структуру произведений. Эти открытия особенно остро воспримет и мощно разовьет русская литература XX века и советская литература, прежде всего в эпике и философской прозе Горького и эпическом творчестве Шолохова.

Исторические судьбы России и ее народа рассмотрены Горьким не только в реальном развитии истории, но и в теоретическом аспекте. Множество мыслей о народе, представлений о его сущности и пути высказано на страницах романа. Это и монархический взгляд (Козлов): «Народ у нас смиренный», «бунтовать не любит»; и народнический: народ — страдалец; и буржуазный (Варавка, Лютов): «народ — полено», из которого одинаково можно вырезать и «черта», и «ангела», «ходовой народ», т. е. готовый идти за Мининым, за Михаилом Романовым (намек на Сусанина), за Разиным, за Пугачевым, за Бонапартом; и индивидуалистический — взгляд, наиболее полно высказанный Самгиным: народ — «грубая материальная сила жизни». Им противостоит на протяжении всего романа горьковско-кутузовское понимание народа — как творца истории, всех материальных и духовных ценностей, движущей силы революции. На противоборстве этих концепций в значительной мере строятся все массовые сцены в романе, художественно реализующие большевистскую концепцию исторической роли народа и рабочего класса как вождя масс в социалистической революции. Это и предстоит показать в конкретном анализе эволюции образа народа в массовых сценах романа.

Тема судеб русского царизма и образа самодержца проходит через русскую литературу и ее художественное воплощение, определяется историческим своеобразием эпохи создания произведения. Горький как бы завершает эту тему, показав через образ Николая II царизм в упадке, показав, что настал «черед народу». Борьба взглядов на русское самодержавие — народовольцев, монархистов, большевиков — и с ними самого автора — разрешается в конкретных, чаще всего массовых сценах (Москва, Ходынка; Промышленная выставка в Ниж-

нем Новгороде и встреча царя; выход царя и «патриотическая» манифестация в начале русско-японской войны и др.). Основной художественный мотив этих сцен — противоречие торжественной встречи с ничтожным обманом; в Нижнем Новгороде колокольный звон, огромная толпа — и царь маленький, серый, виновато улыбается, подталкиваемый министрами; на балконе Зимнего дворца — «фигурка под руку с высокой белой дамой»; «Как Гензель и Грета», — определяет кто-то из огромной и разношерстной толпы. Это ничтожество не мешает, однако, Николаю Кровавому творить большие беды для народа, для России. Так обосновываются противоречия между огромным талантливым народом и маленьким, ничтожным царем. «Царизм эпохи народной революции», обреченный на гибель от революции, предстает в романе Горького.

Вопрос о революции и социализме решается в споре двух точек зрения, двух концепций исторических путей России и судеб народных. Реформистский путь: Самгин, Козлов, Варавка, Л. Андреев и др., революцию представляют как «пугачевщину», разбой и анархию, полагают, что «лучше погибать с Наполеоном, <...> а не с безграмотным Емелькой Пугачевым». Это представление противостоит идеалам русской общественной мысли и литературы: А. И. Герцен считал, что «лучше с революцией погибнуть, нежели спастись в богодельне реакции». Вся картина русской действительности и ее изменения, развитие жизни подтверждают эту точку зрения на революцию; Горьким подчеркнут и художественно раскрыт организационный характер революции: демонстрации — в похоронах Н. Э. Баумана, на баррикадах 1905 г. в Москве; художественно убедительно изображен рост сознания народа в революционной борьбе. Пафос горьковской концепции народа и его художественное открытие в том, что он как в исторических сценах, так и в идеологических спорах показывает освобождение народа от невежества, незнательности и его приход к сознательной революционной деятельности. Утверждается революционный путь (Степан Кутузов, Елизавета Спивак, Любаша Сомова, Алексей Гогин и др.) преобразования России, утверждаются идеи марксизма, осознавшего народ как творческую силу истории, всемирно-историческую миссию рабочего класса. «Сколь ни значительно в горьковском творчестве изображение <...> многих важных сторон народной жизни, жизни человека, едва ли не самым новаторским, подлинным художественным достижением Горького-писателя явилось отражение в литературе духа русской народной революции, ее развития, рождения и воспитания *революционного* народа. И не «вообще» революции, а несшей в себе перспективу построения социализма, первой в мировой истории социалистической революции»⁹.

Горький воссоздает в романе ход и образ самой истории России за сорок лет — от 80-х годов XIX века до апреля 1917 го-

да, создает портрет эпохи, когда Россия шла к социалистической революции, когда она «выстрадала большевизм» (В. И. Ленин). Образ горьковской России характеризует четкое выявление в исторической эпохе борьбы двух миров — отживающего старого мира капитализма и нарождающегося нового мира, мира социализма; в самом конфликте, композиции, сюжете противопоставлены, с одной стороны, «Ходынка», «гекатомбы истории», социальный гнет, войны, царизм и вера в него, а с другой стороны, талантливый и стремительно растущий народ, революционная борьба — от листовок до баррикад, от разрозненных выступлений до социалистической революции. Образ такой России — художественное завоевание М. Горького.

В романе последовательно характеризуются этапы исторического развития России и изменение роли народных масс в историческом процессе. Они изображены в массовых сценах, так как главное действующее лицо истории и самого романа — народные массы. Первый этап — 80-е годы, период реакции, на который приходится детство и отрочество Самгина. В эти годы на страницах романа появляются только отдельные представители народа (хромой мужик в сцене ловли сома и др.), собственно массового, синтетического образа пока не возникает. Народ в самгинском восприятии предстает как огромный уродливый нищий.

Следующий этап — 90-е годы — пробуждение народа к борьбе, зарождение и развитие рабочего движения, истоки и начала большевизма. Тогда и возникает массовый, собирательный образ народа. В его характеристике все большую роль начинают играть массовые сцены, наблюдаемые Климом Самгиным. Одна из первых и существенных массовых сцен — подъем колокола, пожертвованного «делателем пивных бутылок Пановым». «Солнечная улица села набита пестрой толпой сельчан и мужиков из окрестных деревень. Мужики стояли молча, обнажив лысые, лохматые и жирно смазанные маслом головы, а над разноцветно ситцевыми головами баб невидимым дымом вздымался тихонько рыдающий шопоток молитв». Поднимая колокол, толпа «медленно разорвалась на три части», каждая из которых казалась «нанизанной» на веревку. Даже кузнец предстает безликим богатырем, ибо лицо его закрыто поднимаемым колоколом. Праздник кончается бессмысленной гибелью молодого парня в розовой рубашке. Сцена выявляет полное принижение сил народных и человеческих в условиях социальной эксплуатации. В большой толпе писатель ни разу не изобразил глаз, не показал ни одного человеческого лица, кроме страшного лица слепой старухи, «в сизых незрячих глазах» которой «солнце отражалось, точно в осколках ливной бутылки»; оно обретает поэтому почти символическое значение. Но и в этой сцене писатель выделит горбатенькую девочку, управлявшуюся с маленькими детьми и не позволившую господам-интеллигентам вмешаться:

«Девочка, смело взглянув на них умненькими глазами, крикнула: — Да - что вы озорничаете? Не ваши детеныши-то».

Смелый окрик крестьянской девочки на господ останется в памяти Самгина и превратится в один из лейтмотивов романа, который появляется на его страницах каждый раз, когда Самгин ищет силу, способную прикрикнуть на русский народ: «что вы озорничаете» и остановить раздражающее, мешающее Самгину жить нарастание революционного движения, пока и он не убедится, что такой силы нет и не может быть!

Уважение к народу, понимание его исторической роли дает писателю право и возможность изображать его мужественно и правдиво, отдавая себе отчет и в его силе, и в его слабостях. Поведение толпы при подъеме колокола, труд двух каменщиков, толпа в трагической сцене, когда под обрушившейся стеной строившейся казармы гибнут рабочие, жадность на Ходынке, хлыстовское радение и мн. др. вызывают осуждение писателя и напряженное стремление понять причины и истоки такого поведения и возможности изменения народа, роста его сознания и самосознания.

Массовые сцены 90-х годов продолжают Ходынской катастрофой, которая станет в романе своеобразной точкой отсчета в историческом пути народа к революции, в прозрении народа и процессе превращения толпы в революционный народ. Ходынка — пример бесцельной жертвы не для движения истории, а ради «пакета со сладостями, пряником, колбасой, эмалированной кружкой с царскими инициалами, фунтовой сайкой». На Ходынском поле, не подготовленном к празднику, к народному гулянию, перекопанном канавами, каждый сам за себя, каждый — «икринка», по определению Макарова. Здесь господствует бессознательная стихия. «Под плотно спрессованной, икряной массой людей», «год тяжестью толпы земля волнообразно зыблется, шарики голов подпрыгивают, точно зерна кофе на горячей сковородке; в этих судорогах было что-то жуткое, а шум постепенно становился похожим на заунывное, но грозное пение неисчислимого хора». Огромные силы народа направлены здесь на самоуничтожение. Но и Самгин, наблюдая с безопасной крыши народную трагедию, представляет, «что если эта масса внезапно хлынет в город, — улицы не смогут вместить напора темных потоков людей, люди опрокинут дома, растопчут их руины в пыль, сметут весь город, как щетка сметает сор». Поэтому люди из народа, пережившие катастрофу, обвиняют не только последнего русского царя, после этого события и получившего прозвище «Николай Кровавый», но и самих себя: «Все виноваты, все». Это уже начало прозрения.

В сценах Всероссийской промышленной выставки и ярмарки в Нижнем Новгороде (1896 года) выявлено основное противоречие эпохи. Народ — создатель всех материальных и духовных ценностей — живет в нищете: «Живем — плохо, работаем —

во как хорошо». Создателей всех богатств, что показаны на Выставке, не видно в ее залах, там хозяйничают царь, министры, промышленники (Морозов, Бугров и др.). Особенно остро это противоречие выявлено писателем приемом композиционного сближения и противопоставления двух важных событий: выступления на выставке народной сказительницы и воппенницы Орины Федосовой, воплотившей в себе фантастическую талантливость русского народа, и встречи царя толпой нижегородских мещан; недаром именно здесь Самгин с огорчением поймет, что такой маленький серый царь не сможет крикнуть на Орину Федосову, на сможет «усмирить» народ.

Успокоительные мысли о народной покорности возникнут у него еще раз, когда он будет наблюдать работу землекопов под заунывное пенье «Дубинушки». Но уже по-другому будет памятна ему встреча с артелью волжских грузчиков. Здесь действует не толпа, а рабочий коллектив, делающий свою тяжелую работу весело и дружно, в неожиданно четком и быстром ритме новой «Дубинушки», а потому их песня властвует над грохотом и звоном порта, их труд похож скорее на игру, в которой и проявляются силы всех и своеобразие личности каждого, труд, который превращает «икринки» в человека, разобщенность — в солидарность, покорность — в свободное чувство человеческого достоинства, что предвещает грядущее освобождение человека труда. Уже эта памятная встреча заставит Самгина испугаться не на шутку. Здесь пока еще не показана борьба с капиталистической эксплуатацией, но резко возросшее и отчетливо выразившееся осознание своего человеческого достоинства, презрение к господам, утверждение радости труда предвещают освобождение трудящегося человека.

С этих массовых сцен, начинаются в романе 90-е годы, начинается новый, XX век. Он продолжается студенческими волнениями, демонстрацией петербургских студентов у Казанского собора и московских — у Манежа, репрессиями, обрушенными самодержавием, жандармами на студенческую молодежь. Горький подчеркивает, особенно в демонстрации у Манежа, как на помощь студентам приходят рабочие Москвы, потому что, по словам Кутузова, «то, что совершается в университетах, не совсем бесполезно для фабрик». Наблюдая за реакцией на действия жандармов и полиции рабочего-металлиста, т. е. представителя самой революционной и организованной части рабочего класса Москвы, Самгин вспоминает «отрывок из статьи Ленина в «Искре»: «Студент шел на помощь рабочему, — рабочий должен идти на помощь студенту. И не достоин звания социалиста тот рабочий, который способен равнодушно смотреть на то, как правительство посылает полицию и войска против учащейся молодежи». Так впервые в романе возникает имя Ленина, имя вождя будущих революционных масс, звучит его убежденный и призывный голос. Важно, что вспоминает Самгин статью Ле-

нина именно в связи с рабочим-металлистом. И здесь же показано прямое столкновение молодежи и рабочих с полицией, их открытая борьба. Особенность изображения этой борьбы в том еще, что она представлена как игра, как праздник, когда возбуждение студентов кажется не гневным, а веселым, озорниковатым. Горький выразил здесь назревшую наконец в XX веке потребность людей в единении, праздничную перспективу воссоединения человечества, которая именно в борьбе рабочих, на ее высшей точке, превращается уже из перспективы в реальность, причем реальность самую истинную и глубокую.

В общую борьбу с самодержавием, капиталистическим обществом включают и голодающие крестьяне. В сцене голодного бунта в тверской деревне Самгин видит толпу мужиков, идущую торжественно, как за крестным ходом, чтобы взять зерно для посева «самосильно». Правда, пока идея коллективной ответственности ограничивается «нанизыванием» всех жителей деревни (как в сцене годъема колокола) на веревку, которой срывается замок с «хлебной магази», но у крестьянской массы появились свои вожаки. Это крестьяне-отходники, которые «поварились» в городе, в рабочей среде. Возница оправдывает мужиков перед Самгиным: «...весь мир виноват, от мала до велика. Всю деревню, с детьми, с бабами, ведь не загоните в тюрьму, господин. Вот в этом и фокус: бунтовать — бунтовали, а виноватых — нету!» Автор романа рассматривает теперь вопрос о крестьянстве как частный случай в проблеме судеб народа. Еще в 1924 году он полемически утверждал, что мало верит в созидательные силы крестьянства. К 30-м взгляды писателя изменились: Горький отвергает народническое обожествление «субстанции народа», не приемлет «богоносное начало мужика», толстовскую идею патриархальности крестьян.

Самгин боится «стихийного» мужика, в его действиях видится ему предвестие пугачевщины; картины нарастающего крестьянского протеста постоянно теперь будут появляться в наблюдениях и размышлениях героя.

В изображении русско-японской войны нет батальных эпизодов, так как война интересует Горького с точки зрения ее социально-политического значения, влияния на «верхи». В сцене проводов запасных писатель подчеркивает горе женщин, разрушение всего народного быта и хозяйства (многократное повторение солдатом наказа жене: «Мерина продавай») и т. д. Горе и страдание народа, принесенные империалистической войной, подготавливали революцию.

Даже шестие московских рабочих к памятнику царю-«освободителю», спровоцированное Зубатовым, обнаружило и подчеркнуло нарастание революционных настроений: рабочие ощущают себя на Красной площади и в Кремле чужими, не сливаются с толпой «чистой публики», господ, стоящих перед Историческим музеем. Смотрят на толпу зрителей они также

снисходительно, равнодушно, усмешливо, дерзко и угрюмо, а в общем, глазами совершенно чужих людей, теми же глазами, как смотрят на них люди; окружающие его, Самгина. «Класс,— думал он, вспоминая, что ни в деревне, когда мужики срывали замок с двери хлебного магазина, ни в Нижнем Новгороде, при встрече царя, он не чувствовал раскольничьей правды учения о классовой структуре государства». Особое значение эта массовая манифестация рабочих обретает потому, что в структуре романа она непосредственно предшествует, становится своеобразной прелюдией к событиям 9 января 1905 года.

Во всех эпизодах романа, где создается образ народной массы Горький четко обозначает место в пространстве, с которого происходящее наблюдает Самгин — крыша дома в описании Ходынки; лесок, из которого хорошо видна улица села и «хлебная магазезя»; угол Моховой и Никитской — единственное место, с которого тогда можно было видеть площадь у Манежа, где полицейские арестовывают студентов университета; угол сквера у Адмиралтейства, откуда Самгину видна вся картина расстрела в Кровавое воскресенье, и т. д. Нередко Горький подчеркивает, что наблюдателя и свидетеля Самгина на нужное место, определенную точку наблюдения выносит сама толпа. В схватке московских рабочих с войсками толпой забастовщиков «Самгина приподняло на ступень какого-то крыльца, на углу, и он снова видел толпу...». Это характеризует и позицию Самгина — он не сливается с толпой, потом даже боится ее, не сливается и с революционным народом, не участвует в его борьбе — он только наблюдатель великой истории народа. Он видит и слышит народную массу, но истинной роли ее в жизни, в истории, «правды учения о классовой структуре государства» он не может принять и по-настоящему осознать, хотя интуитивно боится этой правды, как и народа. Этим во многом объясняется и структура массовых сцен и самый тип повествования о них. «Призма» Самгина, его поток сознания не искажает объективной реальности, исторической действительности, потому что это призма «пустой души» любознательного созерцателя. Утверждению и изображению исторически правдивого и осознанного движения народной жизни и человека в ней, трансформации эпохой общественного и индивидуального сознания служит и своеобразный горьковский прием разоблачения заблуждений Самгина и непонимания им истинной сущности наблюдаемого: писатель строит, например, массовую сцену так, чтобы мысли Самгина подтверждались или опровергались им самим: приняв поначалу толпу людей в Нижнем Новгороде, встречающую царя, за тот самый «великий русский народ», Самгин, приглядевшись и разобравшись, сам увидел в ней «случайных людей», нижегородских мещан, тех «лабазников», кто в революции 1905 года составят «черную сотню», направленную царизмом против народов России, против революции.

Горьким утверждается принцип объективной точки зрения в повествовании, казалось бы, целиком отданном во власть субъективного восприятия героя-наблюдателя, во власть потока сознания центрального персонажа. В самом образном слове горьковского романа познана и выявлена реальная действительность, ее сущность и закономерности развития. В повествовании обнажается и разоблачается сущность героя-индивидуалиста и утверждается человеческое превосходство борца за разумное переустройство мира. Нигде не вмешиваясь в течение мыслей и наблюдений Самгина, писатель в то же время «корректирует» субъективное восприятие героя соотношением повествовательных компонентов, объективной мощью своего слова. Осложнение традиционной структуры романа выражается в выработке нового значения и функций элементов композиции, сюжета, персонажей и т. п.

Собирательный образ народа, создающийся интегрированием героев всех рангов — от центральных до вводных, имеющий в качестве своего ядра массовые сцены, играет структурообразующую роль в философском романе XX века. В «Жизни Клима Самгина» ему свойственны функции самостоятельного персонажа — характера со своей «образной системой», эволюцией и т. д. Именно через массовые сцены и их основное действующее лицо — образ народа — выявлены существеннейшие исторические особенности, закономерности эпохи, показана необходимость и неизбежность переустройства мира. Горький четко выявляет социальную дифференциацию народа, составляющие его социальные слои и классы. Новаторство писателя и в том, что народ изображен в эволюции, позволяющей утверждать, что это не стихийная толпа, а коллектив личностей, творящих свою историю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Адмони В. Г. Поэтика и действительность. Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л., 1975. С. 5.

² См. об этом: Кузьменко Ю. Б. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981. С. 49—192.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 36. С. 136.

⁴ Полтавцева Н. Г. Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону. 1981. С. 6.

⁵ Гура В. В. Роман и революция. Пути советского романа. 1917—1929. М., 1973. С. 353.

⁶ См. об этом: Кузьменко Ю. Б. Указ. соч. С. 20—48.

⁷ Кургинян М. С. «Империализм как высшая стадия капитализма» и проблемы западноевропейского реализма XX века // Ленинское наследие и литература XX века. М., 1969. С. 208—209.

⁸ См. об этом: Ланина В. Н. Групповые образы в романах Горького. М., 1960. С. 230—268.

⁹ Нович И. С. Художественное завещание Горького. «Жизнь Клима Самгина». Изд. 2-е, доп. М., 1968. С. 161.

УТОПИЧЕСКИЕ КОРНИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ В. МАЯКОВСКОГО

Исследователи давно обнаружили связь между всплесками утопического сознания и определенными общественно-политическими обстоятельствами. Чаще всего они наблюдаются в эпохи бурных социальных потрясений, переворотов в науке, радикально меняющих представление человека о мире и о своем месте в нем. «В такие радостно-трагические, исполненные надежд и отчаяния эпохи,— замечает в этой связи автор исследования утопических миропредставлений,— люди ... испытывают жгучую потребность «подняться над временем», освободиться от пут, детерминирующих их деятельность отношений, чтобы либо «подтолкнуть» историю, либо обратить ее течение вспять»¹.

Время, когда закладывались основы мировоззрения В. Маяковского, было «идеальным» для формирования утопического сознания: начало века со свойственным ему пафосом созидания и обновления, великие научные открытия и не менее великие социальные катаклизмы, ощущение катастрофичности бытия и расширившиеся едва ли не до бесконечности представления о человеческих возможностях. В России же положение усугублялось еще и тем, что на очень коротком отрезке времени столкнулись разочарование, вызванное поражением первой русской революции, и оптимистические настроения предреволюционных лет. Известно, что и те и другие стимулируют утопическую мысль. Кроме того, в полуграмотной крестьянской России живы были традиции народной утопии, а представления интеллигенции о справедливом общественном устройстве связывались с идеями социалистов-утопистов. Условия проникновения марксизма в Россию отличались утопизацией сознания широких масс. Эйфория первых послереволюционных лет также способствовала распространению утопических взглядов. Самые смелые прогнозы казались близкими и достижимыми, а человеческие потенции беспредельными. Трудно, да, пожалуй, и невозможно было, живя в это время в России, не стать утопистом.

Марксизм оказался первой и единственной философской системой, с которой Маяковский познакомился более или менее пристально. Впервые это произошло, когда будущему поэту было 12 лет, а в 15-летнем возрасте он, как известно, уже вступил в РСДРП(б) и включился в практическую пропагандистскую работу. Ни о какой серьезной теоретической подго-

товке, разумеется, не могло быть и речи. Вместе с огромной массой своих современников он в азарте и спешке постигал одновременно теорию и практику революции. То, о чем Маяковский впоследствии с гордостью вспоминал,—

Мы

диалектику

учили не по Гегелю.

Бряцанием боев

она врывается в стих...²—

на деле оборачивалось теоретической слабостью, повторением метафизических и идеалистических ошибок, о чем предупреждал В. И. Ленин: «...привлечение новых и новых «рекрутов» ... неизбежно должно сопровождаться шатаниями в области теории и тактики, повторением старых ошибок, временным возвратом к устарелым взглядам и устарелым приемам...»³.

Думается, что марксизм поразил воображение юного Маяковского прежде всего эмоционально. Его восхитила стройность грандиозного проекта переустройства жизни. «На всю жизнь поразила способность социалистов распутывать факты, систематизировать мир» (1, 14). Не будучи знакомым с другими философскими учениями, да и свое знание марксизма сильно преувеличивая («Мы открывали Маркса каждый том, как в доме собственном мы открываем ставни»), Маяковский с энтузиазмом неопита и искреннего утописта бросился реализовывать обретенный идеал. Когда же, наконец, он почувствовал свое истинное призвание, то и здесь, в поэзии, нашел и развил то, что более всего соответствовало его утопическому сознанию и бурному гражданскому темпераменту. Речь идет о романтизме.

В романтизме как художественном методе, вне сомнения, уже заложено зерно утопии. Романтическое неприятие окружающего мира, стремление пересоздать его согласно авторскому идеалу и по контрасту с существующей реальностью, освобождение от сковывающих норм и правил предшествующего искусства и более широко — от пут всяческой детерминации — все эти черты в той или иной мере свойственны и романтизму и утопизму.

Футуристы довели эти тенденции до логического апофеоза. Провозглашенный еще Августом и Фридрихом Шлегелями «произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону»⁴, приобретает в теории и практике русского футуризма поддержку и развитие в самых разнообразных и неожиданных формах. Это и стремление преодолеть законы пространства (Д. Бурлюк), времени (В. Хлебников «Доски Судьбы»), сопротивления материалов и земного притяжения (В. Татлин). Это — пренебрежение условиями созидания прекрасного (прин-

ципиальный антиэстетизм) и закономерностями исторического развития (попытки вмешательства в ход истории). Центральное же место в данной цепи «беззаконий» занимает произвол в отношении языка, поскольку русский футуризм был по преимуществу словесно-образным, литературным. «Разрушение синтаксиса», «самовитое слово», «словотворчество» и т. д.— все это элементы утопической программы создания универсального метаязыка, последствия реализации которой должны были, по замыслу, выйти далеко за рамки поэзии.

Первоначально русский футуризм возник как эстетическая утопия. «Сбрасывая классиков с парохода современности», футуристы расчищали место под чистое творческое новаторство. Но последнее не может не быть ничем иным, как самой откровенной утопией. Как и положено утопии, футуризм не ограничился разрушением «старых» законов, ибо он пришел, чтобы «диктовать миру светлые законы грядущей жизни» (1, 341). Начав с эстетического бунта, футуристы — как итальянские, так и русские — закончили политикой, поскольку логика утопического мышления требовала активных действий по реальному переустройству мира.

Этот переход от эстетики к политике блестяще демонстрирует история газеты «Искусство коммуны» (Петроград, 1918—1919). Задуманная как попытка осуществить эстетическую утопию футуристов, она оказалась местом встречи двух утопий: романтически понятый социализм и футуризм. Знаменем газеты стала известная мысль К. Маркса о необходимости не объяснять, а переделывать мир. Эстетический релятивизм, с которым футуристы некогда вошли в поэзию, нашел здесь свое всестороннее воплощение, несколько изменив социально-политическую окраску: «Мы полярны, противоположны всему старому миру. Не обновлять его, но разрушить пришли мы»⁵. Футуристы стремятся быть последовательными в своем отрицании предшествующей истории: «Футуристы сами отвергают то, что ими сделано вчера»⁶, «...Наша современность должна иметь лозунг: «все, что сделано нами — сделано для крематория»⁷. Казалось бы, релятивизм должен надежно защитить футуристов от догматизма. Но нет, этого не происходит. И причина, на наш взгляд, все в том же утопическом складе их мышления. Абсолютно новая — идеальная — культура, не имеющая корней в реальности, — утопия. Чтобы воплотить ее в жизнь (а именно на это претендовали авторы «Искусства коммуны»), необходимо совершить насилие над действительностью, развивающейся по собственным имманентным законам. И тогда раздаются призывы: «Громадными дозами вводить футуризм в организм страны, хотя бы даже путем диктатуры»⁸, звучат требования «утвердить диктатуру меньшинства, ибо только меньшинство и есть творческое»⁹. Как и их предшественники, утописты, «творческое меньшинство» вынуждено для осуществ-

вления своего проекта обратиться к силе государства: «Мы ... не отказались бы от того, чтобы нам позволили использовать государственную власть для проведения своих художественных идей»¹⁰. А отсюда недалеко уже и до канонизации собственных концепций: «Футуризм не государственное искусство, но единственно правильный путь по линии развития общечеловеческого искусства»¹¹. Так логика утопического сознания приводит «релятивистов» к самому обыкновенному догматизму.

Интересно, что марксисты, на идеологическую близость с которыми претендовали футуристы первых лет Октября, их идей и методов не приняли. Не принял их и А. Блок, почувствовавший, вероятно, что футуризм отразил ряд уродливых черт революционной эпохи и отметивший в статье «Без божества, без вдохновения»: «... русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции»¹².

Маяковский официально не входил в редколлегия газеты «Искусство коммуны», но играл в ней тем не менее заметную роль. Его стихотворение «Приказ по армии искусств», «Радоваться рано», «Той стороне», «Поэт рабочий» публиковались в качестве передовиц главного печатного футуристического органа, а наряду с написанными в это же время «Мистерией-буфф» и поэмой «150 000 000» составили важный элемент эстетической утопии футуристов.

Характеризуя последнюю, необходимо разграничивать два явления: утопию формы и утопию содержания. Утопичной была сама основа эстетической футуристической системы. Однако можно говорить и об эстетической утопии в традиционном для русской культуры смысле, когда с искусством связывается спасительная надежда на преобразование действительности, на гармонизацию отношений человека с миром. Открытым и откровенным манифестом такого рода утопии стал в свое время рассказ Г. Успенского «Выпрямила»¹³.

Утопический панэстетизм толкал футуристов к преувеличению роли искусства в жизни и политической борьбе:

Все совдепы не сдвинут армий,
если марш не дадут музыканты.

(2, 14)

Средства преобразования мира предлагаются крайне утопические и абстрактные:

Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.

(2, 14)

Впрочем абстрактность этих идеалов никого не смущает: «Дело не в том, чтобы мыслить осуществимо, но чтобы мыслить правильно»¹⁴.

Эстетическая утопия Маяковского заметно отличалась от других: все же он оставляет за искусством его специфические функции. В то время, как О. Брик со страниц газеты призывал: «Не искажать, а творить. И не идейный чад, а материальную вещь»¹⁵, Маяковский строго разграничивал функции «пролетария тела и духа», считая их взаимодополняющими, но не слитными:

Лишь вместе
вселенную мы разукрасим
и маршами пустим ухать.

(2, 19)

Показательно в этом смысле стихотворение «Поэт рабочий», напечатанное в № 3 «Искусства коммуны» за 1918 год. Внешне выдержанное в терминологии «производственного искусства», оно в довольно спорных и не слишком изящных формулировках определяет специфические задачи новой поэзии: «голов людских обдeldываем дубы», «людей живых ловить, а не рыб», «мозги шлифуем рашпилем языка» (2, 18—19). Очевидно, что ни о каком «делании материальной вещи» не идет и речи. Но от этого авторская позиция не становится менее утопичной. Вера в податливость человеческой природы, в преобразующую силу искусства звучит как в ранних произведениях поэта —

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы для
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам.

(1, 154) —

так и в написанных в первые годы революции:

Пиджак сменить снаружи —
мало, товарищи!
Выворачивайтесь нутром!

(2, 17)

Утопия строится по законам прекрасного и желательного. Эстетическая утопия футуристов — не исключение. В парадоксальной форме она выразила отнюдь не новую идею о том, что красота спасет мир. Специфика заключается в другом — необычном понимании красоты, которой якобы нет в природе,

она — дело человеческих рук (см. стихотворение Маяковского «Портсигар в траву ушел на треть...», его статьи 1912—1915 годов). Отсюда задача поэта-футуриста не просто создавать объекты прекрасного, но изменить качественно саму природу эстетического:

Мы
разносчики новой веры,
красоте задающие железный тон.
Чтоб природами хилыми не сквернили скверы,
в небеса шарахаем железобетон.

(2, 30)

Не менее утопичной, к слову сказать, была и «железобетонная» эстетика Пролеткульта. И те и другие не учитывали, что неотъемлемое от человеческой природы чувство прекрасного при всей исторической изменчивости не беспредельно и мало изменилось со времен античности. Нелепо подвергнуть его кардинальной переоценке за несколько революционных лет. Природа и общество «сопротивлялись»: каждая из предпринимаемых футуристами и пролеткультовцами попыток реализации этой утопии принималась трудно и не вполне органично. Примером могут служить произведения того же Маяковского 1918—1919 годов — «150 000 000» и «Мистерия-буфф». Утопическим был сам их замысел, не говоря уже о способе «отвоевания» культурного пространства в окружающем мире. Автор предпринимает титанические усилия, дабы преодолеть естественно сложившиеся эстетические законы. Прежде всего он отрекается от самого понятия авторства, стремится заменить индивидуальное творчество анонимной «фольклорной» ипостасью, подавить субъективный пафос и заговорить от имени миллионов. В «Мистерии-буфф» происходит уникальная экспериментальная локализация художественного текста, раскрытие его границ как для собственного, так и для постороннего вмешательства: «...В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным» (2, 245). Для поэта это принципиальный акцент: идет поиск нового способа связи искусства с действительностью, их взаимопроникновения вплоть до возможного в будущем слияния, как считали более радикально настроенные идеологи «левого фронта»: «Настанет момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусства, и этот момент будет благословением футуриста-художника, его прекрасным «ныне отпускаеши»¹⁶.

Эстетический релятивизм неизменно соседствует с этическим. Не признавая над собой никаких законов старого мира, в том числе и нравственных, футуристы навязывают челове-

ству новые. Нагорная проповедь в «Мистерии-буфф» — попытка пересмотреть нормы христианской морали. Причем ревизия ведется с чисто утопических позиций, по принципу «все наоборот». Если в Евангелии — «блаженны нищие духом» (Мф. 5:3), то в пьесе — «Мой рай для всех, кроме нищих духом» (2, 212), там — «не убий», здесь — «Ко мне, кто всадил спокойно нож...» (2, 212), там — прелюбодеяние — грех, здесь — доблесть и т. д. Так обычно и строится утопический идеал, как антитеза существующему.

Парадокс заключается в том, что религиозному сознанию Маяковский противопоставляет не науку, а ересь. Он осознает себя не утопистом, а еретиком. Слово «ересь» имеет для него безусловную положительную семантику («социализма великая ересь»). Близкая Маяковскому хилиастическая идея «земного рая» имеет ярко выраженный утопический характер.

Любое утверждение этого поэта начинается с отрицания. Чтобы утвердить «рай земной», он должен увидеть и не принять «рай небесный», наиболее развернутые картины которого даны в поэме «Человек» и в «Мистерии-буфф». Парадоксально, но эти картины менее фантастичны, чем «земные» прогнозы Маяковского. «Рай небесный» — всего лишь бледная тень земной жизни. На небе царит та же земная пошлость, только в еще более ханжеских одеждах. Думается, можно говорить об использовании Маяковским элементов антиутопии. В первую очередь это сам принцип продления жизни в бесконечность, доведения негативных тенденций до их логического предела. Традиционны для антиутопии мотивы тотальной регламентации, стерилизации и схематизации бытия.

На таком же стыке утопии и антиутопии, сказки и сатиры строится образ Америки в «150 000 000».

Собственный же, достаточно абстрактный, идеал поэта долгое время представлял собой лишь эмоциональный контраст «отрицаемому»:

Мир зашевелится в радостном гриме,
цветы испавляются в каждом окошке.

(1, 157)

И радость,
радость! —
сквозь дымы
светлые лица я
вижу.

(1, 235)

Утопическое мышление диктует Маяковскому и особые законы пространственно-временной организации произведений. Идеал в них обычно оторван от настоящего и отнесен в дале-

кое будущее (по классификации Э. Я. Баталова — «прогрессистская утопия»). Такой разрыв создает благоприятную почву для произвольного целеполагания идеала, т. е. для утопии. Но в отличие от «осознанных» утопистов Маяковский не использует эту возможность для детальной проработки образа грядущего (неудачное исключение составляет поэма «Летающий пролетарий»). Поэт ограничивается самым общим лирическим прогнозом, не соблазняясь беспочвенными фантазиями¹⁷. Субъективно он даже стремится к преодолению утопического сознания, объективно же и «Мистерия-буфф» и «150 000 000» фиксируют лишь переход от одного типа утопии к другому. Первоначально перед нами утопия бегства:

К чреватым сажеными травами Индиям,
К американским идемте пастбищам!

...К каменноугольным идемте бассейнам!
За хлебом!

За черным!

Для нас засеянным.

(2, 118—119)

Не в чахлому Баку,
а в ликующей Ницце
с волной средиземной пропляшем по пляжам.

(2, 119)

В «Мистерии-буфф» утопией бегства является путешествие нечистых в рай и ад в поисках земли обетованной. Пафос обоих произведений в отказе от утопии бегства ради утопии реконструкции:

Мы — зодчие земель,
планет декораторы,
мы — чудотворцы.

Лучи перевяжем пучками мётел,
чтоб тучи небес электричеством вымести.

Мы реки миров расплещем в мёде,
земные улицы звездами вымостим.

Копай!

Долби!

Пили!

Буравь!

Все ура!

Всему ура!

(2, 240)

Именно в этом направлении шла доработка пьесы. Во втором варианте активная творческая роль масс усиливается. Уто-

пия реконструкции надолго завладевает умом поэта. Провозглашенное до Октября —

Мы сами творцы в горящем пимне —
шуме фабрики и лаборатории

(1, 183) —

в первые годы революции обретает под собой реальную историческую почву. Пластичность социальной материи кажется беспредельной. Возникают социальные проекты, один другого фантастичнее. С введением нэпа, казалось бы, наступает некоторое отрезвление. Настало время от абстрактных теоретических построений обратиться к конкретным практическим задачам:

Было:

социализм —
восторженное слово!

...Стало:

коммунизм —
обычайное дело.

(5, 151)

В отличие от многих своих современников Маяковский очень скоро понимает, что именно

На вершочном
незаметном фронте
завоевываются дни.

(5, 151)

Обратясь к «малым делам», поэт вроде бы навсегда должен преодолеть утопизм: никаких утопий! только упорный самоотверженный труд! Апология человеческого труда, героизма, энтузиазма — таков пафос многих произведений Маяковского этого периода («Рабочим Курска...», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»). Однако, несмотря на то, что ставка как будто делается именно на человека, самого этого человека-то и нет. Сложнейшая его социально-психологическая природа сведена к одной функции — труду. Человек — всего лишь тот, «кто просто работает — грядущего вол» (5, 152), средство достижения будущего общественного благоденствия. В этом ряду Маяковский воспринимает и свой поэтический труд.

Идея жертвенности как средства решения всех проблем рождается зачастую от бессилия, от невозможности совершить что-либо реально более действенное. В основе своей она — утопична и недаром проходит сквозь все творчество поэта, опи-

раясь вначале на христианскую традицию, а позднее приобрета-
 тая дополнительный импульс в идеологии героической и тра-
 гической эпохи. При этом идея эта модифицируется: первоначальная поэтова жертвенность ради рождения нового свободного человека —

Вытеку срубленный,
 и никто не будет —
 некому будет человека мучить.
 Люди родятся,
 настоящие люди,
 бога самого милосердней и лучше.

(1, 233) —

наполняется конкретным историческим содержанием, отодвигая идеал все дальше и дальше, и требует все новых и новых жертв. В поэме «150 000 000» поэт восклицает:

«...Вам,
 легионы жидкостных детей,
 толпы искривленной голодом молодежи,
 те, кто дожили до чего-то,
 и те,
 кто ни до чего не дожил.
 Вам,
 звери,
 ребрами сквозя,
 забывшие о съеденном людьми овсе,
 работавшие, кого-то и что-то возя,
 пока исхлестанные не падали совсем.
 Вам,
 расстрелянные на баррикадах духа,
 чтоб дни сегодняшние были пропеты,
 будущее ловившие в ненасытное ухо,
 маляры,
 певцы,
 поэты.
 Вам, которые
 сквозь дым и чад,
 жизнью, едва державшейся на иотке,
 ржавым железом, шестерней скрежеща,
 работали все-таки,
 делали все-таки.
 Вам неумолкающих слав слова,
 ежегодно расцветающие, вовеки не вянув,
 за нас замученные — слава вам,

миллионы живых,
кирпичных
и прочих Иванов». (2, 163)

Маяковский-индивидуалист был готов к индивидуальной жертве. Маяковский-коллективист уже не мог обойтись без жертвы коллективной — целого поколения. И в этом же проявились неуклонная логика утопического сознания.

Определенным этапом в его преодолении стал осознанный, откровенный утопизм, когда поэт атрибутировал некоторые элементы собственной позиции как утопические. Выразилось это в появлении в его творчестве утопии как литературного жанра. О замысле поэмы «Пятый Интернационал» Маяковский говорит прямо: «Утопия. Будет показано искусство через 500 лет» (1, 26). Здесь же единственный раз в его творчестве появляются имена социалистов-утопистов:

Реальнейшая
подо мною
вот она —
жизнь,
мечтаемая от дней Фурье,
Роберта Оуэна и Сен-Симона.

(4, 134)

Автор как бы признает преемственность своих идеалов из рук социалистов-утопистов прошлого. Но замысел поэмы остался неосуществленным. Не стало художественной удачей и другое произведение Маяковского, задуманное как утопия, — поэма «Летающий пролетарий».

Выражаясь языком современных классификаций, — это технократическая утопия. Достижение гармонии и всеобщего счастья связывается в ней с развитием науки и техники. Поэма написана в откровенно агитационных целях по договору с издательством «Вестник Воздушного Флота» и призвана иллюстрировать мысль — «За авиацией — будущее».

С точки зрения «принципиальной осуществимости» в созданной Маяковским картине нет ничего утопического. Напротив, читая эту поэму, жизнерадостную и веселую, как казалось автору, ощущаешь грусть от того, сколь нефантастичны и плоско-элементарны мечты поэта, неосуществившиеся, однако, и до нынешнего времени. Утопичность же созданного Маяковским проекта совсем не в этом, а в его вере в безграничные возможности техники, якобы способной гармонизировать человеческие отношения, а заодно решить все социальные, нравственные и другие проблемы. Как и подобает идеальному обществу, оно, по утопии художника, принципиально бесконфликтно, внеис-

торично, не способно, да и не нуждается в развитии. Ощущая все это как недостаток, Маяковский прячется за иронию, в том числе и за самоиронию, выдает свой прогноз за шутку.

В те же годы он связан с работой над поэмой о Ленине, в ходе которой почувствовал настоятельную художественную потребность в новом осмыслении истории и современности. Ступенями на этом пути стали поэмы «150 000 000», «IV Интернационал», «Пятый Интернационал», «Люблю», «Про это».

Мучительное постижение Маяковским философии истории вовсе не свидетельствует об окончательном его преодолении утопизма в собственном мышлении. Утопия как архетип человеческого сознания в той или иной мере и форме сопутствовала поэту на всем протяжении его творческого пути. В разное время на первый план выходят разные функции утопии: — революционной — критическая, в период «Искусства коммуны» — конструктивная, в советское время утопия помогает осмыслению социального идеала. Но нигде утопия не была для Маяковского бегством от действительности, никогда не выполняла компенсаторной функции. Сам же поэт особенно ценил когнитивный аспект утопии, равно как и искусства в целом (см. вступление к поэме «Пятый Интернационал»). Дар исторического предвидения он считал типологическим признаком гения и призывал собратьев по перу «забегать вперед» и «тащить понятое время» (12, 98).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Баталов Э. Я. В мире утопии. М., 1989. С. 158.

² Маяковский В. В. Полное собр. соч.: В 13 т. Т. 10. М., 1958. С. 283. (В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте статьи; первая цифра в скобках означает том, вторая — страницу.)

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 65.

⁴ Шлегели А. и Ф. Фрагменты//Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 173.

⁵ Пунин Н. Новое и новенькое//Искусство коммуны. 1919. № 5.

⁶ Левин М. Пролетарское искусство//Искусство коммуны. 1919. № 5.

⁷ Малевич К. О музее//Искусство коммуны. 1919. № 12.

⁸ Провинциальные впечатления//Искусство коммуны. 1919. № 6.

⁹ Пунин Н. Левые — правы//Искусство коммуны. 1918. № 3.

¹⁰ Пунин Н. Футуризм — государственное искусство//Искусство коммуны. 1918. № 4.

¹¹ Там же.

¹² Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 181.

¹³ В XX веке центр эстетического утопизма перемещается в область архитектуры (утопии Говарда, Таута, Корбюзье). (См. об этом: Иконников А. Утопии и антиутопии в современной архитектуре//О современной буржуазной эстетике. Вып. 4. М., 1976.)

¹⁴ Н. П. К итогам Октябрьских торжеств//Искусство коммуны. 1918. № 1.

¹⁵ Брик О. Дренаж искусству//Искусство коммуны. 1918. № 1.

¹⁶ Чужак Н. Под знаком//ЛЕФ. 1923. № 1.

¹⁷ В этом, кстати, ряд исследователей видит причину незавершенности поэмы «Пятый Интернационал» (см.: Наумов Е. В. Маяковский в первые годы советской власти. М., 1955. С. 184).

ГАМЛЕТ И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ ДООКТЯБРЬСКОГО В. МАЯКОВСКОГО (ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ И ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ СХОЖДЕНИЙ)

Вечные образы¹ мировой литературы можно разделить на те, за которыми закреплен какой-то один доминирующий признак, содержащий в себе собственно сущность образа (Отелло — ревность, Дон Жуан — распутство, Ниобея — скорбь, Нарцисс — самовлюбленность) и те, которые содержат в себе целый комплекс характеристик, отражающий сразу многие черты человеческой природы (Фауст, Гамлет, Христос). Интересно отметить, что первый ряд вечных образов может функционировать в культуре под своим, так сказать, противоположным знаком. Таков пушкинский Дон Жуан в знаменитой своей фразе: «Я Дон Гуан, и я тебя люблю»². Первая ее часть — своего рода самохарактеристика, признание в своем волокитстве, неспособности любить постоянно и искренне, а вторая часть, отрицающая первую, переворачивает семантику этого вечного образа, закрепленную в традиционном читательском опыте. То же встречаем и у М. Цветаевой:

Вы пришли ко мне. Ваш список —
Полон, Дон Жуан!³

Цветаевская лирическая героиня решает сама, способен ли тот, кому принадлежит ее сердце, на подлинную любовь.

Функционирование второй группы вечных образов намного сложнее и неопределеннее; оно связано прежде всего с противоречивостью самих толкований содержания этого рода художественных образов, подвижностью и неоднозначностью их характеристик.

Реализуясь в мире художественного произведения в определенную концепцию личности⁴, этот тип художественных образов всякий раз поворачивается отдельной какой-то стороной; которая как черта характера является для данного автора в данный момент наиболее значимой. Такой вывод подтверждают наблюдения над функционированием, например, образа Гамлета в русской классической поэзии. Вот наиболее известные образцы. У М. Цветаевой:

— Но я ее любил,
Как сорок тысяч...
— Меньше
Все ж, чем один любовник⁵.

Известные слова Гамлета о любви сорока тысяч братьев здесь обыгрываются для семантического переосмысления слова «любовник», и именно любовник в этой лирической ситуации оказывается человеком, способным на настоящую любовь.

В другом стихотворении Цветаевой разум Гамлета противопоставлен чувству, и этому вечному образу опять отказано в праве на любовь к Офелии:

Принц Гамлет! Не Вашего разума дело
Судить воспаленную кровь⁶.

Используя другие цитаты из реплик Гамлета, но в таком же плане, рисует лирическую ситуацию А. Ахматова: героиня ее стихотворного цикла «Читая «Гамлета» обречена на безответную любовь:

Ты сказал мне: Ну что ж, иди в монастырь
Или замуж за дурака ...
Я сказала...
Я люблю тебя как сорок
Ласковых сестер⁷.

С чувством настоящей и искренней любви предстает перед нами Гамлет — лирический герой А. Блока (в позднем варианте использования поэтом этого вечного образа):

Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце — первая любовь
Жива — к единственной на свете⁸.

Совсем другой аспект вечного образа Гамлета представлен в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго». Лирический герой стоит перед ситуацией выбора жизненного пути, который, однако, уже предрешен. Не любовь Гамлета (как у Цветаевой, Ахматовой, отчасти — у Блока), а вечные вопросы бытия, жизни и смерти решаются в художественном мире этого стихотворения. Ситуация усложняется тем, что здесь наблюдаем своего рода «наложение» одного вечного образа (Гамлета) на других (Христа) цитацией из Библии:

... авва отче,
Чашу эту мимо пронеси...
Я один, все тонет в фарисействе,
Жизнь прожить — не поле перейти⁹.

В этом случае мы должны учитывать еще и то, что лирический герой стихотворения соотнесен с главным героем рома-

на — Юрием Живаго (это его стихи). Таким образом вечный Гамлет заключен в очень сложную структуру: Библия — Христос — Шекспир — Юрий Живаго — Б. Пастернак.

Приведу известный пример использования образа Гамлета из стихотворения Н. Заболоцкого:

Вы слышите, как перед зеркалом речек,
Под листьями ивы, под лапами ели,
Как маленький Гамлет, рыдает кузнецик,
Не в силах от вашей уйти канители¹⁰.

Здесь осмысливается еще одна сторона этого вечного образа; фраза «не в силах от вашей уйти канители» напоминает знаменитые слова Гамлета:

Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!
(в оригинале:
The time is out of joint. O, cursed spite
That ever I was born to set it right¹¹).

Канитель в природе напоминает расшатанный век («вывихнутое в суставе время» в оригинале), от которого не в силах уйти Гамлет-Кузнецик.

В приведенных выше примерах функционирование вечных образов связано прежде всего с упоминанием имени (в данном случае — Гамлет) или цитат из его высказываний (реплика). В творчестве дооктябрьского В. Маяковского нет ни упоминаний имени Гамлета, ни цитат из трагедии. Однако характер лирического героя и ситуации, в которых он оказывается, во многом напоминают то, что изображено в трагедии Шекспира.

Такое сопоставление, такая типологическая общность на первый взгляд кажется странной и необоснованной. Шекспира и Маяковского разделяют три столетия, в течение которых появилось столько интерпретаций «Гамлета», что на сегодняшний день в художественном мире трагедии с опорой на исследования и комментарии можно найти все, что угодно: от античной философии до намеков на теорию относительности. Поэтому прежде чем сопоставлять Гамлета с лирическим героем Маяковского (трагедия «Владимир Маяковский») оговорю несколько моментов.

В данном случае речь будет идти о Гамлете — персонаже трагедии Шекспира, т. е. о конкретном типе личности, воплощенном в художественном образе, «окунутом» в художественный мир произведения, а не о «понятии, которое уже оторвалось от своего первоисточника и применялось для обозначения некоего социально-психологического комплекса»¹². Это — вечный образ в своей первооснове, как концепция личности; в

данном случае он не соотносим с понятием гамлетизма вообще¹³. Образ Гамлета — это прежде всего образ человека бурной эпохи Ренессанса.

В шекспироведении считается общепринятым, что из всех героев Шекспира только Гамлет мог бы написать то, что написал сам Шекспир¹⁴. В этом смысле Гамлет наиболее близок к авторской концепции человека.

Трагедия «Владимир Маяковский» взята для сопоставления в первую очередь по своей жанровой принадлежности, несмотря на парадоксальную несхожесть жанра трагедии у Шекспира и у Маяковского.

Лирический герой трагедии, которая представляет собой «развернутый лирический монолог, драматизированный по форме»¹⁵, напоминает лирического героя собственно лирики и поэм («Флейта-позвоночник», «Человек») раннего Маяковского, но, очевидно, для сопоставления будет важным и т. н. «жанровое видение» мира — трагическое.

Итак, первое, что позволяет говорить о типологических схождениях образа Гамлета и лирического героя Маяковского, — это социальная среда, общественная ситуация, в которой появились оба произведения. И в эпоху Возрождения, и в предоктябрьское десятилетие коренным образом менялись взгляды на человека и мир, в котором он живет. Главным в эстетике Возрождения является пристальное внимание к человеческой личности. Возрождение открыло внутренний мир человека, психологию его поступков, поставило человека в центр Вселенной.

До сих пор, исследуя культуру начала XX века (и русскую, и европейскую вообще), мы больше говорили о «возрастании классовой борьбы», чем о проблемах собственно культуры. А ведь главные открытия этого времени — теория относительности Эйнштейна и законы микромира Бора. Рухнуло многовековое представление о мире (и, конечно, — об обществе), в котором не оказалось ничего постоянного. Думаю, именно отсюда такое пристальное внимание к самому человеку, к его духовному началу (раз нет в мире ничего постоянного вне человека, то нужно «постоянное» искать внутри самого человека, в тайнах сущности человека). Отсюда и увлечение философией Ницше и Шопенгауэра, расцвет русской религиозной философии. Однако, представление о человеке, каким он должен быть и в эпоху Ренессанса, и в начале века резко расходилось с тем, каким человек был на самом деле. Об этом говорит и Гамлет и лирический герой Маяковского.

Оба восхищаются человеком вообще:

Гамлет: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, отличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на не-

кого бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!» (С. 372)

В. Маяковский:

Я, бесстрашный, <...>
с душой натянутой, как нервы провода,
я —
царь ламп! ¹⁶

Вот вера Маяковского (автора) в человека будущего:

Мы солнца приколем любимым на платье,
из звезд накуем серебрящихся брошек.

(С. 157)

Оба порицают окружающую действительность и людей.

Гамлет:

Боже! Боже!
Каким докучным, тусклым и ненужным
Мне кажется все, что ни есть на свете!
О мерзость!

(С. 342)

Ср. в оригинале:

O God! O God!
How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world.
Fie on't! O fie!

(С. 36)

В. Маяковский:

... в каменных аллеях
полосатое лицо повешенной скуки,
а у мчащихся рек
на взмыленных шеях
мосты заломили железные руки.
Небо плачет
безудержно,
звонко;
а у облачка
гримаска на морщинке ротика,
как будто женщина ждала ребенка,
а бог ей кинул кривого идиотика.

(С. 153)

Гамлет: «Из людей меня не радует ни один...» (С. 372).

В. Маяковский:

Я это все писал
о вас,
бедных крысах.

(С. 172)

Как пишет исследователь Шекспира В. П. Комарова, «существенная особенность большинства метафор», встречающихся в «Гамлете», в том, что «в них преобладают образы, связанные с гниением, болезнями, бесплодностью бытия»¹⁷. Это напоминает персонажей (Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы и др.¹⁸) и стилистику трагедии Маяковского: «кривой идиотик» (с. 153), «ширится легенда мук» (с. 157), «гадкий, жаленький» (с. 169), «на черном граните греха и порока поставим памятник красному мясу» (с. 162). Кстати сказать, сравнение человека с мясной животной плотью встречается и в монологе Гамлета:

О, если б этот плотный сгусток мяса
Растаял, сгинул, изошел росой!

(С. 342)

Ср. в оригинале:

O! that this too too solid flech would melt,
Thaw and resolve itself into a dew...

(С. 36)

Одним из самых ярких принципов внутреннего построения художественного мира «Гамлета» является «контраст между тем, что кажется и тем, что есть,—ключ к пониманию пьесы», причем эта особенность является «не абстрактной философской проблемой», а «проблемой поведения и человеческих идеалов»¹⁹. Столь же явный контраст между должествованием (мир лирического героя) и реальностью (мир окружающих его людей) мы наблюдаем и в произведениях Маяковского.

И Гамлет, и лирический герой Маяковского решают вопрос жизни и смерти — «быть или не быть?»:

Лягу, ...
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза.

(С. 154)

И для того и для другого безумие оказывается единственно возможной формой бытия:

Сегодня в вашем кричащем тосте
я овенчаюсь моим безумием.

(С. 155)

Лирический герой Маяковского, как и Гамлет,— один — способен «восстановить расшатавшийся век»:

Придите все ко мне, <...>
я вам открою
словами,
простыми, как мычанье,
наши новые души...

(С. 154)

В трагедии «Владимир Маяковский» это «подтверждают» слова Старика с одной ошипанной кошкой, обращенные к лирическому герою:

Ты один умеешь песни петь.

(С. 169)

Гамлет и лирический герой Маяковского предельно близки друг другу своим одиночеством, чувством ответственности за свое время, желанием принести себя в жертву ради истины; их роднит и то, что герой трагедии Маяковского — поэт, и Гамлет в глазах окружающих — поэт и философ.

Любое сравнение содержит в себе и противопоставление: «попытка разделить задачу сравнительного метода на две (установление сходства или установление различия) представляется ошибочной»²⁰. Главное, что отличает Гамлета от лирического героя Маяковского,— это отношение к Любви и к Богу.

Гамлет не любит Офелию потому, что убедился на примере матери в непостоянстве и коварстве женской любви,— он поклялся вычеркнуть, «стереть с таблицы памяти все записи» (с. 356), кроме мести за отца. Для героя-«я» Маяковского любовь, даже неразделенная,— это связь с миром (еще в большей мере, чем в трагедии, такая его позиция и установка проявляется в поэме «Флейта-позвоночник»). И если Гамлет еще только сомневается в божьем промысле, то у Маяковского звучит открытое обвинение Бога в несправедливости:

Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он — вор!

(С. 172)

Отмеченные типологические схождения сочетают в себе несколько групп классификации, предложенной в монографии Д. Дюришина²¹, ибо соединяют и общественные, и психологические, и, возможно, литературные черты.

Очевидно, данная интерпретация Гамлета и Маяковского не безупречна. Однако она дает возможность по-новому взглянуть вечно живую классику.

И — последнее замечание. Именно концепция человека дооктябрьского Маяковского, когда человек объявлялся и сущностью, и целью бытия, ставился в центр мироздания, как и в эпоху Ренессанса, оказалась исторически и художественно оправдана, тогда как послеоктябрьские идеалы («единица — вздор! единица — ноль!») оказались исторически ограниченными и свидетельствуют о глубокой трагедии веры поэта (кстати, как и другие его лозунги: «Чтобы в мире без России, без Латвий!...»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Деление на образы «вечные» и «мировые», проведенное А. М. Минаковой (см.: Минакова А. М. Образы вечные и мировые: сущность и функционирование//Вечные темы и образы в советской литературе. Грозный, 1989), хотя и принципиально важно, однако, как думается, не учитывает всей сложности данной проблемы, опираясь в основном на генезис понятий; вряд ли одинаково функционируют в мировой культуре образ Прометея и образ Василисы Премудрой (автор названной работы относит их к «вечным» образам). Так, наиболее известная нерусская интерпретация последнего — стихотворный цикл «Песни Василисы Премудрой» (1906) польского поэта Болеслава Лесьмяна написан по-русски и имеет очень отдаленное отношение к собственно образу Василисы Премудрой, несмотря на то, что рассказ ведется от лица героини, в то время как образ Прометея — один из самых часто используемых в мировой культуре вот уже в течение двух тысяч лет, достаточно назвать имена Гёте, Гердера, Кафки, Рубенса, Тициана, Л. Украинки, Скрябина («Поэма огня» — другое название «Прометей»). Кстати, статья о Василисе Премудрой отсутствует в энциклопедии «Мифы народов мира». Полагаем, заслуживает внимания и замечание М. Горького о том, что «ревнивец Отелло, лишенный воли Гамлет и распутный Дон Жуан — все эти типы созданы народом прежде Шекспира и Байрона» (Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. М., 1953. С. 33); эти слова опровергают тезис об авторстве, приводимый А. М. Минаковой в качестве дифференциального признака. Исходя из изложенных соображений, в нашей статье употребляется только один термин — «вечные образы».

² Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1975. С. 134.

³ Цветаева М. И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 99.

⁴ Следует, очевидно, различать понятия «концепция личности» и «авторская концепция человека»; всякий художественно значимый образ человека, созданный талантливым художником, будет представлять собой концепцию личности — Гамлет, Лир, Фауст, Пьер Безухов, Базаров и пр., но ни один из них (даже Гамлет) не сводим полностью к авторской концепции человека, которая как бы фокусируется за рамками художественного произведения и выражается в нем: «1) как мировоззрение автора, 2) как художественное построение мира и человека в нем, 3) как авторская интенция по отношению к читателям, к которым он обращается» (Рихтер Л. Сравнительное литературоведение и концепция человека//Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конференции 18—20 мая 1971 года. М., 1973. С. 260).

⁵ Цветаева М. И. Т. 1. С. 246.

⁶ Там же. С. 225.

⁷ Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1986. С. 21—22.

⁸ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 91.

⁹ Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Т. 1. М., 1985. С. 391.

¹⁰ Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 201.

¹¹ Оригинальный текст «Гамлета» Шекспира и перевод М. Лозинского цитируются по изданию: Шекспир У. Гамлет. М., 1985. С. 50. Это издание воспроизводит тексты т. н. «второго кварто» и «фолио», учитывая отдельные толкования текста по первому кварто. (В дальнейшем при цитировании в скобках указаны только страницы.)

¹² Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 170.

¹³ Там же. С. 158—183.

¹⁴ Это утверждение не посягает ни в коей мере на автономность самого образа Гамлета, что в свое время отмечалось Д. Мережковским как главная особенность гения Шекспира: «Ведь главная тайна шекспировского гения есть тайна иной, чужой, отдельной, ни на кого не похожей, единственной человеческой личности <...> все герои Шекспира живут помимо его, сами для себя. Без Толстого нет Левина, без Шекспира Гамлет есть» (цит. по кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 756).

¹⁵ Никольская Л. Н. Человек и время в художественной концепции В. Маяковского. Львов, 1983. С. 25. В ряде работ (Ф. Н. Пицкель, В. А. Сарычев, В. Н. Альфонсов и др.) жанр этого произведения определяется как «монодрама».

¹⁶ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 154. (В дальнейшем текст трагедии цитируется по данному изданию, в скобках указаны страницы.)

¹⁷ Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 110.

¹⁸ В этом случае исследователи творчества Маяковского отмечают влияние Ницше (см., например: Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 207).

¹⁹ Кеттл Арнольд. От «Гамлета» к «Лиру»//Шекспир в меняющемся мире. М., 1966. С. 146.

²⁰ Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976. С. 92.

²¹ Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 173—186.

М. С. БОДРОВ

*Даугавпилсский педагогический институт
им. Я. Э. Калнберзина*

«ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН» В. МАЯКОВСКОГО — ПОПЫТКА ПРОЛЕТАРСКОГО ЭПОСА

С эпосом обычно связывают исключительно родовое сознание, тем самым закрепляя за ним функцию свидетельства о развитии. Но сами родовые отношения в своем развитии представляют различные стадии родового сознания. Так, «Илиада», по определению А. Ф. Лосева, заключает «в основном ретроспективно-резюмирующий взгляд на всю общинно-родовую фор-

мацию», будучи «результатом гуманистически-цивилизаторской рефлексии»¹, т. е. уже «Илиада» не привязана к одной определенной эпохе, а является типом родового самоанализа, несет в себе понятие образца, приглашение следовать этой своеобразной методологии восхождения к будущему через осмысление прошлого. С другой стороны, говорится в том же исследовании, «Илиада» — выражение кризисного состояния родовых отношений; отсюда выдвижение в эпосе категории нормы.

В литературе XX века эпос — один из центральных типов условности, строящей двусферичный пространственно-временной художественный мир — $\frac{\text{время}}{\text{вечность}}$ — наряду с символизацией,

мифологизацией, метаметафоризацией и другими принципами осмысления жизни общества и человека. Вместе с тем потребность в эпосе возникает у общества всякий раз, когда оно оказывается в кризисной ситуации, подвергается исключительным испытаниям нравственно-идеологического характера.

Такая ситуация — не только российской, но и мировой значимости — возникла в 1924 году в связи со смертью В. И. Ленина, представшего у В. Маяковского в качестве родового пролетарского патриарха: «Далеко давным/, годов за двести, //первые/ про Ленина/ восходят вести». Предотвращение гибели социалистической революции из-за раскола в российской коммунистической партии, наследнице Ленина, которую поэт рассматривает как основу пролетарского рода и которой по этой причине посвящает свой «рассказ», было главной целью эпоса Маяковского.

В философско-структурном плане «про Ленина рассказ» — с одной стороны, десаκραлизация, точнее, дехристианизация общеевропейского эпоса, снятие романтического и, в частности, символического освящения с истории человечества, демифологизация ее и возвращение в пространство и время реальности; это разрушение оппозиции «бог — человек» и придание человеку статуса свободного творца и преобразователя жизни. С другой стороны, Маяковский сохраняет верность своему авангардистскому двусферичному мышлению, двусферичной картине мира в пространственно-временном отношении, и это нашло выражение уже в заглавии его «рассказа»-эпоса: «Владимир Ильич Ленин», где Владимир Ильич обозначает индивидуальное начало человека, имеющее знак времени, а Ленин — общее, родовое, выступающее со знаком вечности. Первые же слова первой части «рассказа» именно об этом говорят напрямую: «Коротка/и до последних мгновений//нам/известна/ жизнь Ульянова.//Но долгую жизнь/товарища Ленина/надо писать/и описывать заново». Иначе говоря, пространственно-временная структура «рассказа» В. Маяковского может быть выражена формулой $\frac{\text{человек}}{\text{человек}}$, т. е. это особое возвращение поэта к ходу своей

художественной мысли в последнем дооктябрьском произведении. И еще необходимо добавить: образ эпического героя революции мыслится им как амбивалентность имен этого «двусферичного» человека — ИЛЬИЧ и ЛЕНИН.

А в целом история пролетарского вождя рассматривается Маяковским через призму евангельского мифа об Иисусе Христе, а стилистика и метафорика «рассказа» с первых строк ориентируют слушателя (именно слушателя, а не читателя) на культуру эпического мировосприятия, в основе которого была нераздельность природы и человека, земли и вселенной, предметно-конкретного и абстрактно-понятийного мира с их законами метаморфоз. Так, композиция «рассказа» о Ленине прочитывается у Маяковского прежде всего как последовательное «опровержение» мифов о Мессии-Спасителе. Первая ее часть — предыстория пролетарского вождя, завершающаяся, по сути, словом Маркса, — это «опровержение» проповеди Иоанна Предтечи: «... идет за мною Сильнейший меня <...> Я крестил вас водою, а Он будет крестить вас Духом Святым» (Мк. 1: 7—8) (ср.: «Вел/и говорил:/ — Сражаясь лягте, //дело — корректура/ выкладкам ума. //Он придет, /придет/ великий практик, //поведет/ полями битв, а не бумага! — »). Вторая часть «рассказа» — собственно жизнь и историческая деятельность Ленина-революционера, начиная со смены на этом пути (и самого пути) старшего брата-народника и кончая смертельной болезнью Владимира Ильича, — заявлена в качестве прямого противопоставления евангельской жизни Христа (путь Сына Божьего) — пути «обыкновенного» сына человеческого: «Этого/не объяснишь/ церковными славянскими/ крюками, //и не бог/ему/ велел — /избранник будь! //Шагом человеческим, /рабочими руками, //собственной головой/ прошел он/этот путь». Наконец, третья часть — в противоположность распятию и чудесному воскресению Христа — демонстрирует готовность людей принести себя в жертву во имя воскресения Ленина и утверждающих его бессмертие своим причащением к ленинскому сердцу, мысли и делу: «Сейчас/прозвучали б/слова чудотворца, //чтоб нам умереть/и его разбудят — //плотина улиц/враспашку растворится, //и с песней/на смерть/ринутся люди. //»; «Над миром гроб, /неподвижен и нем. //У гроба — /мы, /людей представители, //чтоб бурей восстаний, /дел и поэм//размножить то, /что сегодня видели» (точнее б — «увидели»). Необходимо отметить, что третья часть «рассказа» о Ленине в своей философско-культурной основе включает мистирию — миропонимание, по сути, тождественное евангелию-благовестию. Мистерия — снятие границы между смертью и жизнью, утверждение бессмертия в христианско-философском и первобытно-эпическом понимании, признание метафорической условности метаморфоз за действительностью: «С этого знамени, /с каждой складки // снова /живой/ взывает Ленин: // — Пролетарии, /стройтесь/ к последней схватке! // Рабы, /разгибайте/ спины и ко-

лени!..» Структура художественного мира «рассказа» о Ленине, будучи демифологизацией истории человечества, заключенной в истории Иисуса Христа, отнюдь не упрощается: демифологизация одного миропонимания у Маяковского переходит в мифологизацию другого. Поэт стремится создать образ Ленина, явившегося вождем угнетенных определенной эпохи и, вместе с тем, воплотившего новое общечеловеческое представление о вожде-освободителе, которое могло бы передаваться от поколения к поколению вместо евангельского (хотя сам поэт позднее характеризовал свою цель значительно проще: дать сильную фигуру Ленина на фоне истории).

Рождение пролетарского вождя подготавливается в «рассказе» Маяковского картинными жизни людей, лишенных хлеба и неба, избираемых и умирающих, живущих в одних случаях надеждой на «заступника» и «расплатчика» как на бога, в других — на свои собственные возможности: «— Мы прорвемся/небесам/в распахнутую синь.//Мы пройдем//сквозь каменный колодец.//Будет с этих нар/рабочий сын—//пролетариатоводец». Эпический герой Маяковского, в сущности, порождение не только конкретной истории (формации капитализма), но и всего Времени, выступающего в облике мифологизированного закона природы и общественного сознания: «Время/часы/капитала/крано,//побивая/прожéкторов яркость.//Время/родило/брата Карла—//старший/ленинский брат/Маркс». Это время — свет, время — разум, время — знание о будущем, а также, выраженное через Маркса, время — огонь, т. е. начало, являющее собой единство света-разума и света-любви к людям. А это прометеевское начало: «...когда/революционной тропкой//первый/делали/рабочие/шажок,//о, какой/невероятной топкой//сердце Маркс/и мысль свою зажег!» Поэт и в дальнейшем дает два параллельных, перекрывающих друг друга, образа мира-времени и человека: реальности, переходящей в символ, и символа, разворачивающегося в картину истории. Таксы метаморфозы образа капитализма: «деловой парнишка» — «золотой бык» и символизация образа автора «Капитала», вооружившего пролетариат для войны с этим «до быка доросшим» золотым тельцом; таков антропологизированный образ империализма (при общей реальной картине истории), в соответствии с которым и конкретный портрет Ленина получает статус образа былинно-мифологизированного героя: «Империализм/во всем оголении—//живот наружу,/с вставным зубами,//и море крови/ему по колени—//сжирает страны,/вздымая штыками. <...> Оттуда—/миллионы/канонадою в уши,//стотысячносабельный/конницы бег,//отсюда,/против и сабель и пушек,—//скуластый/и лысый/один человек». Кстати, как видим, эта пространственно-временная двуплановость образа у Маяковского постоянно сохраняет фольклорно-эпическую оппозицию: «мертвое — живое», «звериное — человеческое», «жесткое — гуманное» и пр.

Десакрализация родового эпоса (при отмеченной новой мифологизации истории) совершается в «рассказе» о Ленине, соответственно, как разрушение традиционной иерархичности в человеческих отношениях, как снятие оппозиции «герой — масса». Эта проблема по-разному поворачивается Маяковским во вступлении к «рассказу», а в дальнейшем ставится целиком под знак социальной освободительной борьбы именно массы. Общая цель пролетарского героя и массы выдвигает проблему рождения особой общественной силы, в которой ступшевывается индивидуалистическое начало: «— Слушайте, товарищи!//Смотрите, братья!//Горе одиночкам —/выучьтесь на нас!//Сообщая взрывают! Бейте партией!//Кулаком/одним/собрав/рабочий класс» (завещание парижских коммунаров). Партия, таким образом, объявляется Маяковским в качестве замены герою, но не эпическому (функция и природа его сохраняются в партии: «спинной хребет рабочего класса», «мозг класса, сила класса, слава класса»), а герою-сверхчеловеку, будь то герой христианского толка (народник) или буржуазно-антигуманистического. Следует отметить, что при этом единство класса (массы) и эпического героя выступает как взаимообратимость их («Бился/об Ленина/темный класс...»); отсюда и формула: «Партия и Ленин — близнецы-братья», и вопрос в финале «рассказа»: «Общая мысль/воедино созвеньена//рабочих,/крестьян/и солдат-рубак://— Трудно/будет/республике без Ленина.//Надо заменить его —//кем? И как?». Философия бессмертия эпического героя строится на эпической же, количественно-числовой основе: в первой части «рассказа» (предыстория героя) — это «Класс миллионглавый/напрягает глаз —/себя понять», в третьей (воскресение — метаморфоза героя) — «...руки/миллионов/сложив в древко,//красным знаменем/Красная площадь//вверх/вздымается/страшным рывком». И само движение эпического сюжета в «рассказе» Маяковского, таким образом, представляет собой десакрализацию восхождения человека из «рабочих нор» к небу, воплощающему пространство и время свободы, единства и равенства людей, наделенных мыслью и зрением ушедшего вождя-партиарха. В этом эпическом цикле совершается возвращение миллионам тех ценностей, которые концентрировались в герое и которые, будучи им приумноженными, призваны стать основой нового преобразования мира и человеческих единиц; рождается личность, статус которой характеризуется высокой степенью исторической зрелости и дееспособности («бурей восстаний./дел и поэм//размножить то,/что сегодня видели») при абсолютной слитности ее с массой.

И именно такой личностью, «людей представителем», во «Владимире Ильиче Ленине» выступает «Я» поэта — эпического рассказчика.

Структура сознания рассказчика, как структура героя, а также всего художественного мира повествования, двусферич-

на: «рассказ о времени и о себе» и здесь поэтом преломляется в призме вечности — в соотношении с различного рода архетипами, переосмысляемыми мифами, универсальными ценностями. Прежде всего рассказчик возводится в статус апостола коммунизма — учения о земном пути к общечеловеческому счастью: «Пройдут/года/сегодняшних тягот, //летом коммуны/согреет летá, // и счастье/сластью/огромных ягод //дозреет/на красных/октябрьских цветах». И в этом плане история революции соотносится рассказчиком одновременно с библейской историей и с народными социальными утопиями, марксистская наука и Священное Писание фольклоризированы, что, с одной стороны, ведет к определенному их опрощению и травестированию, с другой — характеризует их жизнеспособность и неслучайность. Рассказчик в «Ленине» — посредник между различными типами сознания и между множеством поколений людей. Его главная эпическая функция — обращение к будущему, к потомкам, проблеме памяти о Ленине, воплотившем, по Маяковскому, идею первостепенного — социального — освобождения человека: «И оттуда, /на дни/оглядываясь эти, //голову Ленина/взвидишь сперва. //Это/от рабства/десяти тысячелетий //к векам коммуны/сияющий перевал». Память эта, будучи не столько пролетарской, сколько вообще человеческой, формулируется как единство чувства и знания, являет собой в «рассказе» Маяковского сознание современников Ленина, их мировоззренческие обретения, которые предстоит передать потомкам в качестве завещания. И третья часть «рассказа» (мистериальная) передает эту диалектику чувства и знания, отношения народа к Ленину и Ильичу в одном лице, с наибольшей убедительностью и глубиной (примечательна высокая оценка данной части «рассказа» А. К. Воронского, в целом не принявшим эпоса Маяковского).

Сама апостольская миссия поэта по отношению к коммунизму, к Ленину и его учению представляет собой путь развития сознания рассказчика от бунтаря-ниспровергателя устойчивых народных традиций и представлений о норме («Неужели/про Ленина тоже: //«вождь/милостью божьей»? //Если б/был он/царствен и божествен, //я б/от ярости/себя не поберег, //я бы/стал бы/в переборе шествий, //поклонениям/и толпам поперек...») — к миссии просветителя народа, каким, в частности, выступает и сам его эпический герой; от ученического чрезмерного цитирования работ Ленина и других авторов (действительного снижения поэзии «до простого политического пересказа») — к сводному многомерному слову художника и насыщению партийной идеологии своим поэтическим «я», к причащению «великому чувству», но не «по имени — класс», а по имени Человек.

Образ рассказчика в своем развитии стал историей освоения Маяковским ленинской темы, зафиксировал этапы ее «обдумывания» («Я сам»), что нашло отражение в разножанровости трех частей «рассказа» (кроме вступления): фольклорной, агно-

графической и мистериальной. Но что весьма важно: заявление поэта — «Голосует сердце —/я писать обязан//по мандату долга», означающее в контексте строфы и всего вступления ответственность за правду о вожде революции, за охрану его образа от обожествления, — разворачивается в тему долга интеллигенции перед своим временем, в тему необходимости своего рода самоограничения ее и самопожертвования, каковой в «рассказе» является философия «чернорабочего, ежедневного подвига», характеризующая и путь Ленина-Ильича, и путь, избранный самим Маяковским: «Я буду писать/и про то и про это,//но ныне/не время/любовных ляс.//Я/всю свою/звонкую силу поэта//тебе отдаю,/атакующий класс». Эпическая норма у Маяковского в конечном счете находит выражение в этом понимании долга, в подчинении личного коллективному, в признании гармонии будущего в качестве смысла и цели жизни человека своего времени. Своеобразный обет самосовершенствования рассказчика: «Я/себя/под Лениным чищу,//чтобы плыть/в революцию дальше» — становится общеобязательной программой, которую, по Маяковскому, выдвигает сама проблема строительства социализма.

Эпосу Маяковского, как и классическому, не противопоставлен вопрос о личности — в том его смысле, который был утверждён уже античной литературой, и уже поэтому в целом он не был антиисторичным и утопичным. Попытка пролетарского эпоса в «рассказе» о Ленине (третья по счету — после «Мистерин-буфф» и «150 000 000») обусловлена особой, эпической ситуацией в России: отношение к смерти Ленина получило выражение культового обряда и стало естественной актуализацией родового сознания (насколько это закономерно, свидетельствует другая эпическая российская ситуация — Великая Отечественная война и рождение «Книги про бойца» А. Твардовского). Однако, распространив философию родовых понятий и отношений на новую историю, на класс пролетариата и ориентируясь на эпическую позицию «свои — чужие», Маяковский столкнулся с проблемой общечеловеческого идеала — проблемой гуманизма в первую очередь, — решение которой в его «рассказе» вступило в противоречие с им же самим выдвинутым представлением о человеке будущего. Назвав Ленина «самым человечным человеком», Маяковский пытается выстроить синонимичный ряд из весьма неоднородных характеристик: «Он/к товарищу/милел/люду/скою лаской,//он/к врагу/вставал/железа тверже» (т. е. становился железом, переставая быть человеком?); с одной стороны: «Мы жрали кору,/ночевка — болотце,//но шли/миллионами красных звезд,//и в каждом — Ильичи/о каждом заботится//на фронте/в одиннадцать тысяч верст», с другой: «Разве/в этакое время/слово «демократ»//набредет/какой головке дурьей?//Если бить,/так чтобы под ним/панель была мокра://ключ побед —/в железной диктатуре» (и это о том, как Ленин вставал «сражать-

ся с кулачеством/ и продотрядами/и продразверсткой»). «Рабочий сын — пролетариатоводец» руководствуется у Маяковского — при общефилософской установке рассказчика на «боль» как основу основ человеческих связей — программой, более чем сомнительной и по тем временам: «Не попросят в рай —/пожалуйста,/войдите —//через труп буржуазии/коммунизма шаг.// Ста крестьянским миллионом/пролетариат водитель.// Ленин —/ пролетариев вожак». И если иметь в виду, что реализация этой «программы» осуществляется такими мерами, как, например, Ленин Маяковского «сражался с кулачеством», то это превращение богатых в бедных, живых — в трупы, а земли — в беспризорницу, названное коммунизмом, куда позвал заглянуть поэт, вызывает больше мыслей об аде, чем о рае и человеке вонистину с большой буквы. «Святая простота» рассказчика в пролетарском эпосе «Владимир Ильич Ленин» несла апокалиптическое пророчество о коммунизме, путь к которому мыслился не столько как социальное уравнивание, сколько как фактическое уничтожение личности, «единиц» («Единица! Кому она нужна?!»). Таким образом, оппозиция «свои — чужие» (бедные — богатые) переходила у Маяковского в оппозицию «миллионы — единицы», равнозначную смыслу «пролетариат — интеллигенция». И здесь Маяковский оказывался выразителем не родового, а обывательского сознания: «В очках/манжетщики,/злой похаркав,//ползли туда,/где царство и графство.//Дорожка скатертью!/Мы и кухарку/каждую/выучим/управлять государством!» Долг «единицы» перед «классом», понимаемый рассказчиком узкоидеологически, самоочищение поэта «под Лениным» (в действительности стрижка всего и всех под примитивизированного Ленина) в агнографической, второй части «рассказа», вольно или невольно утверждали дегуманизацию человека и общества; десакрализация истории оборачивалась у Маяковского разрывом с национальной и мировой культурой, разрушением личности художника в первую очередь.

Печальный парадокс заключается в том, что Маяковский в «рассказе» о Ленине, как и во всем остальном, что им написано в 1924 году и в последующее время, тшится создать некую рационалистичную философию человека; подчинить свое «сердце» разуму, «знанию» (центральные образы-символы в «Ленине») и терпит поражение как поэт всякий раз, когда ему удастся «наступить на горло» той «собственной песне», которая была песней сердца — песне не лирика как такового, а гуманиста. Объявив в начале пути («Облако в штанах»): «я — где боль, везде,//на каждой капле слезовой течи//распял себя на кресте», он проносит сердце-флаг («Человек»), в сущности, до конца жизни, именно им руководствуется в самооценке художника: «Все меньше любитя,/все меньше дерзается,//и лоб мой/время/с разбега крушит,//Приходит/страшнейшая из амортизаций —//амортизация/сердца и души» («Разговор с фининспектором о поэзии»). И

только верность этому знамени-сердцу позволяет Маяковскому претендовать на бессмертие образа Ленина в части «рассказа» — о трауре 1924 года и обрести свое собственное бессмертие автора поэмы как представителя человеческой боли.

Гуманизм, питаемый не «чувством по имени — класс», а общечеловеческим чувством единства и равенства людей перед смертью, гуманизм, опирающийся на общечеловеческую культуру (а Маяковский верный сын христианской культуры при всем своем богоборчестве) рождает в третьей, мистериальной, части «рассказа» о Ленине диалог единиц, человека с человеком и человека с природой, времени с вечностью, материального мира с миром духовным и трагедии с эпосом. За вычетом строф с бутафорским «дедом» и его «внучиком» и подобными им «представителями» народа, «заменяющими» Ленина, строф, разрушающих реквиемное звучание третьей части «рассказа», заключение «Владимира Ильича Ленина» представляет собой художественную структуру, в которой все исключительно органично: действительность и мечта (утопия), философия духа и дела, страдание-обреченность и прозрение человека, т. е. прорыв в бесконечность, в бессмертие — переход одной жизни в другую, что характеризует классический эпос.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лосев А. Ф. Гомер. М., 1960. С. 334, 343.

В. И. ХАЗАН

Чечено-Ингушский государственный университет им. Л. Н. Толстого

НЕКОТОРЫЕ БИБЛЕЙСКИЕ АРХЕТИПЫ В ПОЭЗИИ С. А. ЕСЕНИНА

Я просил бы читателей относиться ко всем моим Иисусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии. Отрицать я в себе этого этапа вычеркиванием не могу так же, как и все человечество не может смыть периода двух тысяч лет христианской культуры...

С. Есенин

С. А. Есенин и Библия — научная проблема, поставленная не сегодня и до некоторой степени даже рассмотренная, но продолжающая сохранять мощный, не только, как следует,

не поднятый и не изученный, но во многом еще даже не тронутый культурно-художественный пласт. Как же так вышло, что один из значительных источников формирования духовного мира поэта, его этического и эстетического сознания оказался вне специального и целенаправленного исследования? Вопрос этот, по понятным причинам, выходит далеко за рамки собственно литературоведческой компетенции; чего греха таить, общественно-политический климат в стране до недавнего времени, прямо скажем, мало располагал к объективной разработке научных направлений подобного свойства. Если же эти вопросы все-таки ставились и получали какое-то освещение, то, как правило, в жестко регламентированных границах авторитарно-атеистического догматизма официальной идеологии. А это приводило на практике к тому, что обращение Есенина к Библии, обильное использование им в художественных целях образной символики и метафористики старо- и новозаветных откровений, в ходе многовековой истории человечества в огромной степени секуляризованных, приобретших мирской общенравственный ценностный смысл, интерпретировались нередко в духе плоского антиклерикального обскурантизма. На первое место выдвигалось не подключение к творчески плодоносной культурной традиции, а некая мистико-религиозная инерция, питание и силу которой давали социальная среда, взрастившая будущего поэта, система домашнего воспитания, особенно набожная бабка, таскавшая за собой по монастырям юного внука, затем церковно-учительская школа, которую окончил Есенин, еще позднее религиозно-эстетический дух литературных салонов, куда он был вхож в годы поэтической молодости, Н. Клюев, «скифское» окружение и пр. Возможно, картина здесь несколько спрyamлена и схематизирована, но ведущая тенденция изучения библейско-мифологического слоя в есенинской поэзии в прошлые годы была именно такова.

Дабы не упрощать предмета, которого мы коснулись, не нужно смешивать два разных понятия: с одной стороны, религиозность как таковую, а с другой — знание Библии и обращение к ней как к этико-эстетической первосхеме и художественному источнику мирового сакрализованного опыта гуманистических идей, духовных человеческих ценностей и поведенческих норм. Религиозным человеком в привычном понимании Есенин, конечно же, не был, по крайней мере в зрелые годы. Чтобы составить ясное представление на сей счет, достаточно вспомнить его озорные стихи на стенах Страстного монастыря¹. Широко известны предупреждения поэта о том, что не следует преувеличивать и возводить в ранг непререкаемого абсолюта его увлечение библейской орнаменталистикой: «Я просил бы читателей относиться ко всем моим Исусам, божьим матерям и Миколам, как к сказочному в поэзии»², «От многих моих религиозных стихов и поэм я бы с удовольствием отказался, но они!

имеют большое значение, как путь поэта до революции» (т. 5, с. 231). Верно и то, что каноническим церковным книгам, исключая Библию, Есенин предпочитал литературу, отреченную от официальной церкви, — апокрифы, духовные стихи, легенды и сказы странников. Но что касается Библии, то знание ее было у него глубоким и основательным, иные сюжеты перечитывались по многу раз, проигрывались на фактическом материале исторических событий и собственной жизни, образовывали ментальный слой человеческого и творческого естества. Из широкого круга подтверждений этому приведем только одно свидетельство современника поэта, относящееся к периоду его работы над циклом т. н. «революционных», или «богоборческих» поэм (1917—1919): «В дни, когда он был так творчески переполнен, «пророк Есенин Сергей» с самой смелой органичностью переходил в его личное «я». Нечего и говорить, что его мистика не была окрашена нездоровой экзальтацией: но это все-таки было бесконечно больше, чем литература; это было без оговорок — почвенно и кровно, без оглядки — мужественно и убедительно, как все стихи Есенина. Его любимыми книгами в это время были Библия, в растрепанном, замученном виде лежавшая на столе, и «Слово о полку Игореве». Он по-новому открывал их для себя, носил их в сердце и постоянно возвращался к ним в разговорах, восторженно цитируя отдельные куски...»³.

Следует иметь в виду, что и само богоборчество Есенина опиралось не на поддержание выдвигаемых революционной эпохой и земной жизнью социальных фетишей, а на народную утопию «коровьего рая», которую он наделял космическим смыслом и масштабом. Особенностью издевательско-иронического есенинского бунта против богов небесных было то, что поэт вовсе не стремился заменить их культами, почерпнутыми из политического словаря. В его творчестве пооктябрьской поры возникает ситуация в художественном отношении более чем парадоксальная: поэтический материал содержательно отвергает религиозную идею, но при этом культивирует формально-образную библейскую символику. Многочисленные работы есениноведов пытаются объяснить этот парадокс инерционностью самого художественного мышления поэта, оказавшегося, с одной стороны, под влиянием стилевого сознания эпохи, а с другой — перед сложной дилеммой самоперекодировки в иную культурно-эстетическую реальность и мучительно отыскивающего новые средства духовнотворческого мироосвоения. Такое объяснение, безусловно, во многом соответствует истине. Однако едва ли правомерно оценивать движение лирического героя Есенина, преодолевшего на своем пути от патриархальной замкнутости «избяной Руси» к «великим штатам СССР» родовые черты крестьянско-общинного менталитета, куда входит и комплекс религиозно-культовых традиций, как некое душевное выздоров-

ление, чуть ли не высвобождение из-под власти бесовщины. При таком более чем сомнительном подходе складывается впечатление, что речь идет не о христианской культуре, в течение многих веков оказывавшей ни с чем не сравнимое воздействие на духовную жизнь огромного земного социума, включая тысячелетнюю историю русского государства, не о глубочайших корнях национального самосознания, неразрывно связанных с самим существованием православной церкви, а о чем-то искусственно и против воли навязанном поэту, от чего он, благодаря революции, решительно и энергично избавлялся⁴. Не говоря уже о том, что для адекватного понимания подлинной эволюции Есенина необходим более диалектический взгляд на вещи (в частности, ее описание через категории идиллического и трагического), малоэффективной, а то и вовсе порочной представляется сама «методологическая» казуистика выявления «живых» и «мертвых» традиций, их селекционирование на имеющие ценность и не имеющие таковой. Между тем творческий опыт Есенина, несомненно, типологически сопредельный в обращении к библейской тематике знаменательным художественным исканиям времени («Двенадцать» А. Блока, «Христос воскрес» А. Белого, «Мистерия-буфф» В. Маяковского, «Земля обетованная», «Царь Андрон», «Евангелие без изъяна евангелиста Демьяна» Д. Бедного, «Иван в раю» А. Луначарского, «Я, Господи!», «Крестный путь» П. Орешина, «Ставка на бессмертные» В. Каменского и мн. др.), оказался не только способным репродуцировать архаическую стилевую форму, на какое-то время заполнившую пустующую духовную нишу (это лишь одна сторона проблемы, кстати сказать, очень скоро осознанная самим поэтом⁵), но и — что гораздо важнее и весомее — воплотить в бесспорных образцах искусства устойчивую нравственную парадигму жизненной гармонии, противостоящей вселенскому разброду и хаосу, которая заключена в христианском вероучении. Революционная горячка изменения древней «нормы», которой, наряду с другими деятелями культуры, без сомнения, переболел и Есенин, не коснулась, однако, главного и определяющего — гуманистических основ сознания, ибо направлена была на богохульное отрицание веры как твердыни ортодоксального догмата для всех, а отнюдь не на погашение света божеской истины в собственной душе, знаменующей творческое величие гения. Мало чтивший внешнюю сторону церковно-религиозной ритуалистики, Есенин как христианин и художник питал к религии, точнее, к материализуемой ею духовности то нравственное чувство, которое Л. Толстой когда-то определил как «установленное, согласное с разумом и современными знаниями отношение человека к вечной жизни, к Богу, которое одно движет человечество вперед к предназначенной ему цели».

Ныне по меньшей мере два аспекта проблемы «Есенин и Библия» нуждаются в детальном научном осмыслении: во-пер-

вых, то, что можно и должно было бы назвать углублением наработанного наукой, современной расстановкой акцентов, а в некоторых случаях — пересмотром отношения, от откровенно неодобрительного до опасливо-настороженного, к использованию Есениным в своих произведениях библейских тем, мотивов, сюжетов, образов, стилистических параллелей и пр. — словом, систематизацией и концептуализацией известных фактов; во-вторых, исследование в художественном сознании и творчестве поэта «библейского элемента», обладающего не только явным, непосредственно выраженным характером, но и имеющего редуцированный содержательный объем, не цитатную, а аллюзивную семантику и сверх того — скрытую, эзотерическую модальность. И то, и другое необходимы для расширения представлений об истинных духовно-культурных масштабах и всечеловеческой значимости искусства российского поэта, чью уникальную неповторимость питали глубокие корни общемировых художественных традиций.

Цель настоящей статьи — не обобщение накопленных есениноведением данных, свидетельствующих об активном интересе поэта к библейской мифологии, а привлечение внимания к недостаточно изученным еще аспектам этой проблемы. Мы осознаем, что некоторые наши наблюдения и выводы могут быть восприняты полемически. Прежде всего, как это можно предвидеть, вопрос коснется того, сколь бесспорны случаи «цитирования» Есениным библейского текста или ассоциативной адресации к нему. Предчувствуем возражения типа: не объясняется ли сходство стихов и приводимых параллельно ветхо- и новозаветных фрагментов случайными совпадениями? Не отрицая в принципе самой возможности случайного схождения, не прямого заимствования, а наличия опосредованных, «многоходовых» влияний, мы считаем вместе с тем, что если даже есенинский поэтический текст, сближаемый с библейским «первоисточником», и не был им сознательно и целенаправленно инициирован, рассмотрение его в столь репрезентативном культурно-архетипическом контексте правомерно и плодотворно. Разумеется, вовсе не с точки зрения придания ему большей идейно-эстетической «авторитетности» и «престижности»: поэзия Есенина, полагаем, в этом не нуждается. Речь идет о другом: настоящее искусство — и в этом нет никакой мистики и метафизики — обладает некой мерой интуитивного всеведения. Есенинские стихи наделены органической способностью «догадываться», «предчувствовать», «пророчить» — словом, жить в эмоциональной ауре единого мирового духовного пространства, где подлинно художественные прозрения накрепко между собой завязаны родством и диалогом. Это в конечном счете и делает все неявное и случайное оправданным и закономерным, тайно хранимым в заповедной провидческой памяти художника.

Ну а блестящее знание певцом «голубой Руси» Библии, огромное поэтическое обаяние которой не мешало оставаться ему безбожником и хулителем церкви, позволяет рассчитывать на то, что в данном случае опыт этот не измышлен и не продиктован исследовательским субъективизмом.

*
* *

Революционное «изменение сроков» (Б. Пастернак) поставило художников перед исторической неизбежностью выбора, который ни у кого, в особенности в свете сегодняшнего нашего видения и понимания панорамы развития советского искусства, не происходил гладко и безмятежно. Свои сомнения, немалые, отразившие сдвиги в народном сознании эпохи Октября, сложный узел социальных и нравственных противоречий, который завязывался в процессе разрушения привычного жизненного уклада многомиллионных людских масс, несла, на первый взгляд, лирически хрупкая, но обладавшая в действительности большой потенциальной эпической емкостью поэзия Есенина. Нет, кажется, необходимости говорить — в который раз — о ее «крестьянском уклоне», о том, что, будучи выразителем своего времени, она оказалась несвободной от тех или иных его веяний и знамений. Сказано обо всем этом немало: в иных случаях — вполне исчерпывающе, в других — с выставлением оценок, которые сегодня настоятельно требуют серьезного пересмотра. Не имея здесь возможности, не подменив предмет и не нарушив цель данной статьи, развить или хотя бы сколько-нибудь подробно конкретизировать это положение, отметим только, что есенинское поэтическое наследие, как всякое подлинно великое искусство, с течением времени обнаружило тенденцию к укрупнению своего мирообразующего творческого потенциала и, стало быть, ко все большему сопротивлению прочтениям и истолкованиям с позиций локально-социологического историзма.

Стихотворение «И небо и земля все те же...» (1918) хронологически и тематически примыкает к тому периоду творчества Есенина, когда, по словам из уже приводившихся воспоминаний В. Чернявского, «идея избранничества томила его руку зудом мировых размахов, эсхатология крестьянской Валгаллы, где собственный дед дожидается его «под Маврикийским дубом», где мать прядет лучи заката, была его единственной религией; он был весь во власти образов своей «есенинской Библии»; его пророческое животное — рязанская красная корова, именем которой он поражал салоны, — с растущим задором возводится им в символ божества. В редко роняемые им лирические стихи западает символика этих мужичьих пророчеств»⁶.

Эта «есенинская Библия» обладает своим особым эстетиче-

ским кодом, без знания и расшифровки которого ускользает адекватное понимание поэтического текста.

Не исключено, что первые два стиха начального четверостишия «И небо и земля все те же, // Все в те же воды я гляжусь» заключают оборотно-полюемическое корреспондирование со следующим местом из Откровения Иоанна Богослова: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет» (Откр. 21 : 1). В отличие от ужасающих и утрашающих апокалиптических образов и видений, после которых наступает искупленное кровью и мучениями грешников многотысячелетнее царство счастья и добра, где «ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет» (Откр. 21 : 4), революционный ураган не разрушил физической реальности мира. Однако — недаром третий стих начинается противительным союзом «но» — умирание старой «ложноклассической Руси» (в черновом автографе еще резче — «ложноотеческой») неизбежно и непредотвратимо: «Но вздох твой ледовитый реже . . .» Поэт мало скорбит над мощами усопшей: «Не огражу мой тихий кров // От радости над умираньем . . .» А далее вновь «но» — на сей раз перед незамаскированным библеизмом: «Но жаль мне, жаль отдать страданью // Езекиильский глас ветров». Что имеет в виду Есенин?

Напомним, что Книга пророка Иезекииля относится к периоду трагических катаклизмов, связанных с разгромом Иудейского государства и Вавилонского пленения евреев (VI в. до н. э.). Божеское откровение, сошедшее на Иезекииля, должно через него внушить соотечественникам причины катастрофы, которую они вызвали на себя в общем-то сами. Грех, по библейским канонам, традиционный: неповиновение Отцу, дерзостное ослушание заветов, невыполнение богоугодных земных обязанностей . . . Безусловно, Есенина интересует не сама по себе древняя история. В соответствии с основным направлением его творческих поисков революционной поры — обнаружить общие точки соприкосновения вечной культуры человечества с современностью — в стихотворении возникает, если можно так выразиться, комплекс сострадания к страданью, которое должен испытать народ на пути к возрождению и лучшей жизни: «плач, и стон, и горе» (Откр. 2 : 10).

Если библейские реминисценции второй строфы лежат, что называется, на поверхности, то источник сложного ассоциативного содержания последней, третьей строфы, —

Шумы, шуми, реви сильней,
Свирепствуй, океан мятежный,
И в солнца золотые мрежи
Сгоняй сребристых окуней, —

в известной нам литературе не установлен. По всей вероятности, Есенин и здесь обращается к Библии, и, скорее всего, опять-таки к Книге Иезекииля, в предпоследней главе которой, как и в приводившемся стихе из Откровения Иоанна Богослова (в этом начало и конец стихотворения посредством библейского текста композиционно связываются), рисуется новая, отмывшаяся от греха и порока страданием и гибелью, воскресшая и благоденствующая земля и в частности говорится о дарующем жизнь водном потоке, вытекающем из храма: «И всякое живущее существо, пресмыкающееся там, где войдут две струи, будет живо; и рыбы будет весьма много, потому что войдет туда эта вода, и воды в море сделаются здоровыми, и куда войдет этот поток, все будет живо там. И будут стоять подле него рыболовы <...> будут закидывать сети. Рыба будет в своем виде и, как в большом море, рыбы будет весьма много» (Иез. 47:9—10).

Итак, все стихотворение в целом построено в виде композиционной триады, заключающей библейский архетип — от смерти к воскресению. Впрочем не только библейский, конечно, ибо представление о возрождении к новой жизни, потребовавшем смертного искупления старой, относится к одному из древнейших в мифологических системах разных народов земли и восходит к календарным мифам, обожествляющим творческие силы природы. Революционное обновление мира ассоциируется у Есенина именно с этой мифологической ветвью общечеловеческого гнозиса.

Нередко еще можно услышать мнение, что есенинское творчество эпохи Октября пронизано поэтическим утопизмом, непониманием подлинной социально-политической сущности революции, что не могло естественно не сказаться и на художественном качестве стихов и поэм, написанных им в те годы. Да простится банальность: художник видит мир, как видит. Есенин улавливал в бурных событиях времени — в их конденсированном, максимально уплотненном нравственном выражении и звучании — отголоски пережитых уже когда-то человечеством вселенских потрясений. Делал он это вовсе не с целью показать, что все «уже было», а по органической художнической потребности восстановить традиции, связи, культурно-историческую преемственность и сопредельность разных времен общему и целостному человеческому миру, без чего наивно надеяться на приближение гуманистической перспективы. С этой точки зрения произведения поэта, в которых слышатся библейские мотивы, не просто не потеряли до нынешнего дня своей художественно-эстетической ценности, но рассчитаны на долгую жизнь в веках, а потому требуют более внимательного и глубокого, чем прежде, научного анализа.

*

* *

Отношения Есенина и Н. Клюева описаны в научной и мемуарной литературе весьма подробно, и потому нет, кажется, особой нужды задерживаться на повторении общеизвестного. Как неоднократно отмечалось, первоначальная человеческая и творческая привязанность к Клюеву, дружба с ним, художественное единоверие сменяются у Есенина к 1917—1918 гг. глубоким отчуждением, неприятием того, что делает в поэзии его старший собрат, каким кумирам поклоняется, и, хотя он по-прежнему высоко ставит незаурядное творческое мастерство «олонецкого ведуна», идейный разрыв между ними становится все более неотвратимым. Сегодня, в обстановке возрождения ранее «забытого» и запретного, смены многих застарелых общественных догматов и вульгарно-социологических ориентиров, стало понятным, что творчество Клюева в целом и отношения этих поэтов в частности не могут расцениваться однозначно, с помощью двух только красок — черной и белой. Нельзя, не рискуя исказить истину или подменить живое ее содержание незамысловатой схемой, видеть во всех без исключения есенинских суждениях о Клюеве, подчас довольно-таки резких, безусловную правоту, но одно несомненно: через преодоление концепции мира как «избяного космоса» Есенин (и в этом проявилось закономерное, соответствующее его поэтической индивидуальности самобытное идейное и творческое развитие) приобретал принципиально новое, несовпадающее с клюевским, «чувство земного диапазона» (т. 6, с. 99). Уход от Клюева означал для Есенина движение к освоению иной поэтики и, что еще важнее, иного эстетического идеала. Отказ от религиозной сусальности, выведение знаков «скифства», о чем чаще всего в этом случае говорят, — полдела. В сознании и подсознании послеоктябрьского Есенина шли более глубокие процессы, и главный из них — присвоение и оживление неведомого и незнакомого ему, не вписанного в привычную обстановку и традицию образа мира. Не только социальная по преимуществу тематика имеется здесь в виду, и даже, может быть, не столько она, сколько способность чувствовать время и жизнь по-новому и художественная страсть равновеликая этому чувству, но и не теряющая при этом связи с общечеловеческими нравственными императивами. Суть размежеваний заключалась в исповедовании поэтами разных художественных религий, поклонении несходным эстетическим святыням. Мир для Есенина никогда не был «монашьей схимой» (т. 6, с. 74), поэтому в периоды особенно активного неприятия Клюева его всего более корбила и тяготила бесконечная и навязчивая проповедь тем кротко-смирненного благочестия и пряничного благообразия, запеленованного в слащавый и выпранный слог, как не мог он без раздражения переносить изображения деревни а la русский лубок. Почитавший это все за неестественность и ненатуральность, исконно не свойственные национальному

народному логосу, Есенин полагал, и не без оснований, что подлинность в лирике достигается не приторной елейностью, а чистотой и искренностью тона. И потом, клюевские словесные изрзцы перестали удовлетворять его тем основным и главным, что он более всего ценил в индивидуальности творца — глубиной и новизной художественного откровения. Об этом поэт говорил в январе 1918 года А. Блоку⁷, в апреле того же года писал Р. Иванову-Разумнику (т. 6, с. 86), на ту же тему размышлял в «Ключах Марии» (т. 5, с. 184—185).

Примечательно, что образ Клюева в есенинских стихах неизменно вписан в конфессиональный контекст. В стихотворении «О Русь, взмахни крылами...» (1917), рисуящем воображаемое шествие поэтов из демократических народных глубин, выразителей крестьянского мирозерцания, вслед за Алексеем Кольцовым,

... с снегов и ветра,
Из монастырских врат*,
Идет, одетый светом,
Его середний брат.
От Вытегры до Шуи
Он избродил весь край
И выбрал кличку — Клюев,
Смиранный Миколай.
Монашья мудр и ласков,
Он весь в резьбе молвы,
И тихо сходит пасха
С бескудрой головы.

(Т. 1, с. 138—139)

То же наблюдаем и в стихотворении «О муза, друг мой гибкий...» (1917—1918):

Тогда в веселом шуме
Игривых дум и сил
Апостол нежный Клюев
Нас на руках носил.

(Т. 1, с. 160)

Наконец, иронично-насмешливая характеристика Клюева в стихотворении «На Кавказе» (1924):

И Клюев, ладожский дьячок,
Его стихи как телогрейка,
Но я их вслух вчера прочел, —
И в клетке сдохла канарейка.

(Т. 2, с. 96)

* Здесь и далее разрядка в текстах наша. — В. Х.

И только в стихотворении «Теперь любовь моя не та...» (1918) с образа Клюева вроде бы снято, пожалуй, лишь однажды в есенинском творчестве, религиозно-мистическое одеяние. Вместе с тем строка «Но в сердце дома не построил» (т. 1, с. 174) напоминает характерный библейский оборот, в котором метафора строительства или же, наоборот, оставления (разрушения) дома (храма) обозначает соответственно укрепление в своем сердце веры или отречение от нее: «Он построит дом имени Моему...» (2 Цар. 7: 13; 1 Пар. 22: 10), «И вот, я намерен построить дом имени Господа, Бога моего...» (3 Цар. 5: 5), «Но Господь сказал Давиду, отцу моему: «У тебя есть на сердце построить храм имени Моему; хорошо, что это у тебя лежит на сердце» (3 Цар. 8: 18), «Се оставляется вам дом ваш пуст. Сказываю же вам, что вы не увидите Меня, пока не пройдет время, когда скажете: «благословен Грядый во имя Господне!» (Лк. 13: 35), «Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным образом, и не скажут: «вот, оно здесь, или: «вот, там». Ибо вот, Царствие Божие внутри вас есть» (Лк. 17: 20—21).

Едва ли Есенин ведет речь о вере в религиозном смысле. Скорее, другое: имеется в виду некая поэтическая теология, основанная на обмирщенных раритетах. Дом, не построенный в сердце, — это не просто застывший рисунок старообрядчества (т. 6, с. 97), но нечто более онтологическое: нежелание или неумение следовать во всем и всегда своему божественному предназначению художника-пророка. На первый взгляд кажется странным, почему сердце, выпесненное избе, вызывает у Есенина больше негативную, нежели положительную реакцию. На самом же деле ничего странного в этом нет: преодоление поэтом ограниченности и замкнутости времени и пространства неизбежно связано с уходом в «большой» мир и драмой отрыва от корней. Однако какой бы горькой сама по себе ни была эта драма, она несравненно трогательней и человечней праздничных знамен и литавр «квасного патриотизма»: дом, которого нет в сердце, задавлен пеплом беспамятства тяжелее, чем дом оставленный, но не забытый.

Нужно сказать, что тема покинутого и вновь обретенного дома, ухода и возвращения, составляющая в поэзии Есенина одну из осевых, магистральных, лежащая в основе концепции пути его лирического героя⁸, воссоздает в самом общем виде сюжетную схему евагельской притчи о блудном сыне (Лк. 15: 11—32). Остановимся в данной связи только на одной библейской «цитате».

Воспоминания отчего дома откладывается в целый пласт в лирической исповеди человека, обреченного «таскаться по чужим пределам» (т. 2, с. 146): «Где ты, где ты, отчий дом...»

(1917), «Я покинул родимый дом...» (1918), «Эта улица мне знакома...» (1923), «Письмо к матери» (1924), «Низкий дом с голубыми ставнями...» (1924) и др. Образ дома приобретает, таким образом, у Есенина значение сакральное, символически священное, олицетворяющее самые дорогие и сокровенные для поэта понятия: родина, семья, мать, начало жизни... Отсюда и его роль как нравственного абсолюта в системе жизненных ценностей, отсутствие которого делает человека безродным скитальцем, лишает корней, превращает в горемыку-странника, перекасти-поле, доводит до отчаяния. Отречение от земли предков и его преодоление потому и были в поэзии Есенина столь горестно щемящими, пронзительно личностными, что обнажали не чью-то чужую, не абстрактную, а собственную судьбу и боль. Проживая вторично (уже художественно) свой уход из деревни, он этически оценивал отторжение от привычных жизненных кругов и моральных святынь. В то же время наивно полагать, что поэт, отличавшийся широкой и разносторонней культурой, не улавливал в перипетиях личной драматической судьбы присутствия вечных для истории человеческого рода коллизий, сомнений и страданий духа, вознамерившегося совместить истоки и исходы времени, пространство дома и пространство мира. Вполне вероятно, что обращение есенинского «блудного сына» к отчому дому содержит не только собственную ностальгию, грусть и память одного конкретного индивида, но философию экзистенциальных библейских обобщений.

Если сопоставить первую и последнюю строфы из стихотворения «Где ты, где ты, отчий дом...», налицо колеблемая — от начала к концу поэтической композиции — неизбежность устоев, нарушение многовекового порядка, где «возмутитель спокойствия» — «дождик с сонмом стрел»:

Этот дождик с сонмом стрел
В тучах дом мой завертел,
Синий подкосил цветок,
Золотой примял песок.
Этот дождик с сонмом стрел.

(Т. 1, с. 145)

Что же это за столь могучие стихи, приведшие в необратимое движение целый жизненный уклад деревенской родины поэта? Ответ, лежащий на поверхности, — социальные потрясения, представляется нам недостаточным: стихи не только об этом.

Сравним с приведенной строфой следующее пророчество из Евангелия от Матфея: «А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он

упал, и было падение его великое» (Мф. 7:26—27). Хорошо видно, что есенинская строфа в точности содержит те же опорные образы — дом, песок, дождь. — что и библейский фрагмент, и их — это особенно существенно — аналогичное взаимодействие. Через такую параллель открывается, как думается, более глубокое понимание стихотворения: отчуждение от истоков, подробно отступлению от веры, мстительно и сурово наказуемо, и нет человеку от этого спокойного и безмятежного существования на земле. Вечным кочевьем, скитаниями и бродяжничеством расплачивается он за покинутую, несбереженную планиду дома, разорванные узы кровного родства, забытых друзей юности.

Жилище, сотрясаемое ветром, — одна из привычных поэтических метафор наступления переменчивых событий, нарушающих благостный покой, обрушивающих на человека горести и беды, вырывающих его из теплого домашнего уюта — «в мир тревог и битв» (ср. у А. Блока: «Как ни бросить все на свете, // Не отчаяться во всем, // Если в гости ходит ветер, // Только дикий черный ветер, // Сотрясающий мой дом?»⁹).

Оппозиция дома и ветра семантически родственна другой архаической бинарной мифологеме — дом и дорога. Человек — странник на путях земли, перед ликом Бога, и нет в его жизни ничего раз и навсегда прочного, устойчивого и окончательного — этот мотив традиционен для Библии: «Потому что странники мы пред Тобою и пришельцы, как и все отцы наши; как тень дни наши на земле, и нет ничего прочного» (1 Пар. 29:15), «Странник я на земле...» (Пс. 118:19; 38:13), «... и говорили о себе, что они странники и пришельцы на земле; ибо те, которые так говорят, показывают, что они ищут отечества» (Евр. 1:13—14) и мн. др. На это походят многочисленные есенинские стихотворные строчки:

... Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.

(Т. 1, с. 234)

Не вернусь я в отчий дом,
Вечно странствующий странник.

(Т. 1, с. 253)

В этом мире я только прохожий...

(Т. 1, с. 272)

Ничто так полно не выражает драматизм есенинской концепции миро- и человекобытия как конфликт его лирического героя с самим собой: сакрализация дома и бездомные скитанья, острая память о прошлом и невозможность вернуть истоки и

вернуться к ним ни в пространстве, ни во времени. Несуетно-философским характером поэтических раздумий обо всем этом и объясняются, на наш взгляд, вольные или невольные совпадения с Библией, приведенные выше.

*
* *

Поэзия Есенина требует пристального рассмотрения со стороны своей пророческо-месснианской содержательной наполненности. И, возможно, особенной ценностью, социально-этической и художественно-эстетической, обладает в этом плане тот этап творчества поэта, который долгое время принято было оценивать как один из самых кризисных и болезненно-бесперспективных. Речь идет о времени, когда Есенин еще до окончательного оформления тех или иных общественных явлений и процессов в конкретные политические и экономические институты предугадал своей поэтической интуицией приближенно неведомой силы, которую метафорически окрестил «железным гостем» и которую сегодня наконец пришло время назвать ясно и определенно — тоталитарно-имперской государственностью. В письме к Е. И. Лившиц от 11—12 августа 1920 года, в том самом, где им рассказан широко известный эпизод о «соревновании» жеребенка и поезда («конь стальной победил коня живого»), пронзительными поэтическими красками описанный затем в «Сорокоусте» (1920) и ставший своего рода символом терзавших тогда Есенина настроений, он с грустным чувством сетовал на то, «что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений. Конечно, кому откроется, тот увидит тогда эти покрытые уже плесенью мосты, но всегда ведь бывает жаль, что если выстроен дом, а в нем не живут, челнок выдолблен, а в нем не плавают» (т. 6, с. 100).

В том же «Сорокоусте» и в ряде стихотворений, примыкающих к нему тематикой и хронологически («Кобыльи корабли», 1919, «По-осеннему кычет сова...», 1920, «Я последний поэт деревни...», 1920, «Хулиган», 1920, «Исповедь хулигана», 1920, «Песнь о хлебе», 1921, «Мир таинственный, мир мой древний...», 1921), мотив «погибельного рога» судьбы звучит у Есенина со щемящим до боли отчаянием. В этом есть что-то от горько-возвышенных и мужественно-суровых плачей ветхозаветных пророков, обращенных, с одной стороны, к имени Господа и заклинающих уменьшить степень земных страданий, а с другой — адресованных соплеменникам, шире даже — всему

роду людскому как предупреждение о непредотвратимо приближающихся катастрофах, грядущем небесном возмездии за поруганные святыни. Ср., например, фрагменты из Плача Иеремии с «Сорокоутом»:

«Враг простер руку свою на
все самое драгоценное его...»
(1: 10)

«... никто не спасся, никто не
уцелел; тех, которые были
мною вскормлены и выноше-
ны, враг мой истребил» (2: 22)

Никуда вам не скраться от
гибели,

Никуда не уйти от врага.

Вот он, вот он с железным
брюхом,

Тянет к глоткам равнин
пятерню...

(Т. 2, с. 70)

Перечисленные выше произведения Есенина — художественная экспликация современного поэту апокалипсиса, доньше, надо сказать, сохраняющая свою провиденциальную сущность. Картина мира представлена в них утравившей изначальный креационистический благопорядок, исконную первородную стройность, целостность древних форм. То, что раньше было космосом, стало в лапах «железного зверя», когда «человек съел дитя волчицы» (т. 2, с. 67), данного ей Богом (не содержится ли в этом пароксизме хищничества из «Кобыльях кораблей» будущего сюжетного извода «Плахи» Ч. Айтматова?), хаосом, в котором главенствуют дух торгашества, стадные инстинкты, обездушенные и обездуховленные кумиры толпы — «этим песням при вас не жить!» (т. 1, с. 161).

Осознавая себя «последним поэтом деревни», не желающим, да и не способным «петь песнь Господню на земле чужой» (Пс. 136: 4), Есенин сближается с библейской традицией. Прочитированный в предыдущей фразе псалом поэт хорошо знал: первый стих из него — «При реках Вавилонских, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе», — несколько, правда, поэтически переработанный (что фактически не затронуло его общего смысла), он приводит в поэме «Инония» (1918): «На реках вавилонских мы плакали, // И кровавый мочил нас дождь» (т. 2, с. 54). Но вопрос упирается не столько в отдельные, пусть и разительные текстуальные совпадения стихов Есенина с Библией, сколько в более общую художественную ситуацию, пронизанную — возможно, что и неосознаваемым, интуитивным — аканмезисом древних культурных аналогов. В связи с этим логично предположить, что тема «другого поэта», который явится на смену тому, кому больше некого петь «в этом бешеном зареве трупов» (т. 2, с. 67)¹⁰, между прочим, одна из сквозных в есенинском творчестве, — тема вполне индивидуальная, личная, имевшая для автора, надо полагать, конкретные социально-психологические очертания, смыкалась с другой, обобщен-

ной, мифокультурной, наделенной в том числе и библейской «памятью».

Превращение песни в плач встречается в Библии многократно: «Оплакал Иосию и Иеремию в песне плачевной; и говорили все певцы и певицы об Иосии в плачевных песнях своих, известных до сего дня, <...> и вот, они вписаны в книгу плачевных песней» (2 Пар. 25:35), «Песни чертога в тот день обратятся в рыдание...» (Ам. 8:3), «И обращу праздники ваши в сетование и все песни ваши в плач...» (Ам. 8:10), «Вот плачевная песнь, которую будут петь...» (Иез. 32:16) и др. В Книге Плач Иеремии песни вообще отсутствуют: они здесь элементарно неуместны; как сказано в греческой Септуагинте, «... после того как сынов Израилевых увели в плен и разрушили Иерусалим, пророк Иеремию взмолился и сел, пропел плач над Иерусалимом, вздыхая и рыдая горькою душой». Нарушены все бытовые устои: «Старцы уже не сидят у ворот; юноши не поют» (Пл. Иер. 5:14). Есть основание думать, что именно этой библейской тирадой навеян есенинский образ («По-осеннему кычет сова...»): «Без меня будет юноши петь, // Не меня будут старцы слушать» (т. 1, с. 175).

Не древнюю историю народов земли, а актуальную — живую и переживаемую — современность, спазмы собственной душевной боли, взволнованную исповедь лирика, чутко реагирующего на происходящее вокруг, — вот что прежде всего запечатлевают стихи Есенина рассматриваемого периода. Двух мнений на этот счет, по всей вероятности, быть не может. Но наличие библейского фона позволяет полнее и точнее передать важный и по-настоящему не исследованный еще в есениноведении феномен творческого преображения поэта в проповедника и провидца, глашатая прорицаемых «в развороченном буре быте» божеских истин, духовника и псалмопевца, преисполненного горьким сознанием неблагополучия жизни и продиктованной свыше миссии «петь // Над родимой страной аллилуйя» (т. 2, с. 72).

*

* *

Несмотря на то, что поэзия Есенина тяготеет к несомненно-му философскому постижению мира, самим этим термином поэт почти никогда не пользовался. Исключение составляет разве что поэма «Цветы», которую в письме к П. И. Чагину (21.XII.1924) он назовет «философской вещью» (т. 6, с. 171). Впервые это произведение было опубликовано в бакинской газете «Арена» («Работники печати — работникам цирка») от 4 января 1925 года. В журнале «Красная новь», куда Есенин ее также направил, при жизни поэта она не появилась (напечатана после его смерти, см.: Красная новь. 1926. № 11). По

предположению С. А. Толстой-Есениной, возможно, из-за того, что «редакция не приняла поэму к печати», он не включил ее в «Собрание стихотворений». Позднее, в октябре 1925 года, на основе этой поэмы было написано стихотворение «Цветы мне говорят — прощай...», представляющее собой по существу ее творческую переработку. «Это стихотворение Есенин напечатал, — продолжает С. А. Толстая-Есенина, — и тем самым, разумеется, отказался от возможности печатать поэму» (т. 4, с. 296).

Думается, однако, что такое объяснение носит чисто внешний, поверхностный характер и не затрагивает внутренних, глубоко творческих мотивов трансформации авторского замысла.

По нашему мнению, поэт стремился вычленив из многоплановой лирической композиции «Цветов» один, особенно волновавший его идейно-философский мотив, в основу которого легла оппозиция повторяемости — неповторяемости человеческой жизни. Если в поэме этот мотив хотя и сквозной, но все же не центральный, то в стихотворении, благодаря содержательной и структурной концентрации, он становится определяющим, опорным. Кроме того, во втором случае композиция имеет по сравнению с поэмой «опрокинутую» конфигурацию: в «Цветках» сначала звучит тема неповторимости личности и судьбы (VII глава), которую в последней, XII главе, сменяет диссонирующий мотив извечной жизненной неновизны, повторяемости и нескончаемого круговорота, в переработанном же варианте — что было для Есенина, очевидно, принципиально значимо — главенствует обратная художественная логика. Новый текст завершается в отличном от прежнего концептуальном ключе:

И, песне внемля в тишине,
Любимая с другим любимым,
Быть может, вспомнят обо мне
Как о цветке неповторимом.

(Т. 1, с. 320)

О чем свидетельствует подобная переакцентировка?

В грустном осознании поэтом проходящести жизненных сроков, суетности и бренности всего, чем тронута земное присутствие человека, в неминуемом и неумолимом истончении времени и плоти различим отзвук Книги Екклесиаста, отмеченной, как известно, философией фатальной предопределенности и безысходности судьбы, скептико-пессимистическим взглядом на мир. Чтобы это почувствовать ясней и предметней, сравним одну из строф стихотворения «Цветы мне говорят — прощай...», которая в несколько измененном виде перенесена сюда из поэмы, с несколькими фрагментами из Книги Екклесиаста:

И потому, что я постиг
Всю жизнь, пройдя
с улыбкой мимо¹¹,
Я говорю на каждый миг,
Что все на свете повторимо.

(Т. 1, с. 319)

«Что́ было, то́ и будет; и что́ де-
лалось, то́ и будет делаться, и
нет ничего нового под солнцем»
(1: 9), «...человек не может
постигнуть дел, которые Бог
делает, от начала до конца.
<...> Что́ было, то́ и теперь
есть, и что́ будет, то́ уже было...»
(3: 11—15), «...человек не
может постигнуть дел, ко-
торые делаются под солнцем.
Сколько бы человек ни трудился
в исследовании, он все-таки
не постигнет этого, и если
бы какой мудрец сказал, что он
знает, он не может постигнуть
ЭТОГО» (8: 17).

Странно все-таки, вроде бы Есенин спорит с библейским пророком («я постиг» — «человек не может постигнуть»), а к выводу приходит тому же самому: «нет ничего нового под солнцем», трагически аукнувшегося в последних, перед смертью написанных строчках: «В этой жизни умирать не ново, // Но жить, конечно, не новей» (т. 4, с. 211). Однако разница есть, и заключена она в финале стихотворения, в последнем его четверостишии, согретом по-пушкински светлой и трогательной надеждой на то, что «весь я не умру»... И эта затаенная, такая по-человечески понятная мечта продлить себя во времени и пространстве, преодолеть смертельный озноб чьей-то благодарной памятью лучше любых деклараций утверждает жизнь бесконечную и вечную, но и неповторимо-уникальную в любом своем проявлении и каждом протекающем мгновении. Сознательно, нет ли, но есенинский «цветок неповторимый» полимически противостоит мрачноватым пророчествам все того же Екклесиаста: «Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Ек. 1: 11). В этом активном неприятии философии жизни как тлена и безнадежья проявилось одно из самых стойких начал гармонического поэтического космоса Есенина.

*

* *

Стихотворение «Стансы» (1924) является плодом мучительных раздумий Есенина о новой действительности. Посвященное секретарю ЦК партии Азербайджана, редактору газеты «Бакинский рабочий» П. И. Чагину, оно отразило сложные идейные искания поэта, искреннее желание и готовность «идти по выби-

тым следам», «постигнуть в каждом миге // Коммуной вздыбленную Русь». Появление «Стансов» в печати было встречено неоднозначно. Питавший к Есенину давнюю и искреннюю симпатию, А. К. Воронский в данном случае, однако, решительно отказал ему в главном — чистоте поэтического тона, расслышав в стихотворении неожиданные фальшивые нотки. В статье «На разные темы», появившейся сначала в альманахе «Наши дни» (М.: Л., 1925. № 5), а затем перепечатанной в сборнике статей критика «Литературные типы» (М., 1925), он утверждал буквально следующее: «В них (в «Стансы». — В. Х.) не вложено никакого серьезного, искреннего чувства, и клятвы поэта звучат сиром и фальшиво. Не верится, когда Есенин пишет, что фонари в Баку ему прекрасней звезд, — это Есенину-то! — что он полон дум об индустриальной мощи, что он «тихо» сел за Маркса. Есенина знают прежде всего как наибольшего, искреннего до обнаженности, интимного лирика, певца рябиновых ягод, багрянца осенних ржаных полей, грусти и тоски об уходящем»¹².

Отзыв редактора «Красной нови», человека в литературном мире известного и авторитетного, задел поэта, что называется, за живое. Редко вступавший в своих стихах с кем-либо в литературную полемику, он даже рискнул А. К. Воронскому ответить, и строчки из стихотворения «1 Мая» (1925) — «Пускай меня бранят за «Стансы» — // В них правда есть» (т. 4, с. 185) — именно таким ответом и являются. Защита «Стансов» прозвучала у Есенина, однако, довольно-таки вяло, если не сказать двусмысленно: семантика приведенного двустушия не создает ощущения решительного авторского несогласия с выпадом критика. Но сомнение в органичности и подлинности поэтической исповеди его действительно обидело: в «Стансах» он, воодушевленный желанием «быть певцом и гражданином», выражал истовую готовность подчинить все идее устройства на земле жизни сытой и счастливой, в том числе и свой, художника, талант, вознамерясь воспеть не «мистические туманы», а то, что «крепче и живей». Должно быть, в этом добровольном подчинении поэта злобе дня и содержался подмеченный А. Воронским жесткий дискурс «социального заказа», который не мог остаться для Есенина абсолютно невнятным, но, видимо, прилив надежды быть услышанным и понятым оказался все же сильнее. Отсюда и форсированный восклицательной интонацией, голосовым нажимом, почти что срывающийся на крик возглас: «Я вам не кенар!/Я поэт!» (т. 2, с. 119). Начатая им строфа — нервный центр стихотворения. Есть немалый смысл в том, что завершается она явной библейской реминисценцией: «... в глазах моих / Прозрений дивных свет». Это признание находит многочисленные и разнообразные соответствия в Библии, сводящиеся в конечном счете к одному: свет — это символ веры, видящие его прозревают истину: «... заповедь Господа светла».

просвещает очи» (Пс. 18:9), «... если это в глазах оставшегося народа покажется дивным <...> то неужели оно дивно и в Моих очах?» (Зах. 8:6), «Был Свет истинный, который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Иоан. 1:9), евангельская притча о прозревшем слепце и мн. др.

Можно возразить: поскольку непосредственность заимствования оборотов типа свет истины, свет прозрений и пр. именно из Библии сильно приглушена самой их широкой распространенностью и высокочастотной употребляемостью в обиходной речи, есть ли смысл актуализировать в данном случае текст Священного Писания? Возражение резонное. Однако нас в установлении этой параллели больше занимал вопрос не о конкретном источнике цитирования (наверняка Есенин здесь на Библию не ориентировался вовсе), а опора — пусть и неосознанная — на репрезентативный культурный архетип, имеющий лишь для поверхностного взгляда провербиально-автоматический характер достаточно тривиального речения. В аспекте эстетической традиции, включающей как возможное отправное начало, как одну из генетических ветвей библейский словарь, формула свет в глазах приобретает значение емкого художественного символа. Другое дело, что в семиотическом поле «Стансов» она и в самом деле «пробуксовывает», но это как раз и указывает на справедливость подчеркнутых Воронским несоответствий данной стиховой ткани поэтической органике Есенина.

В том же стихотворении можно обнаружить еще один затухающий библейский отголосок. Это — антитеза земли и неба, которая в виде основополагающей пространственной оппозиции мироздания выражает один из древнейших мифокультурных архетипов, принадлежащих, разумеется, не одному только профессиональному сознанию. Начатая в десятой, данная антитеза, последовательно нарастая, развивается в одиннадцатой и двенадцатой строках стихотворения: сначала как звучащее в словах Чагина сравнение церквей и вышек «черных нефть-фонтанов», затем как вертикальная поляризация фонарей и звезд и, наконец, как противосоотнесение «дум об индустриальной мощи» и голоса «человечьих сил» с небесными светилами (образ последних встречается в Библии многократно; например: «И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной, для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов...», Быт. 1:14).

В поэзии Есенина 1924—1925 гг. религиозно-культурный слой как непосредственно выраженный и конкретно-образно материализованный элиминирует и смывается начисто. Пример со «Стансами», где наличествуют не чисто библейские, а общеупотребимые речевые формы, допускающие возможность установления — до известных пределов — мифогенетических связей с текстом Священного Писания, в целом малохарактерен. Это

и естественно: новое время потребовало и новых песен, чей стилевой образ имел бы в своем фундаменте иные, чем прежде, идейно-эстетические структуры. Трудно сказать, был ли для Есенина уход от сгущенной библейской метафористики болезненным или хотя бы потребовавшим каких-то определенных творческих усилий, столь естественно и свободно ощущал он себя в различных стилевых системах. Однако модификация стилевой фактуры есенинского стиха была вовсе не равнозначна отречению поэта от духовно-нравственных парадигм конфессионального, прежде всего христианского, мировосприятия. Совершенно понятно, что оно может присутствовать (и чаще всего так и бывает) в ментальности художника имплицитно, вне знакового оформления в творчестве — как представление о границах добра и зла, ада и рая, «нормы» и «антинормы»... И в этом смысле, смеем утверждать; опыт есенинского глубоко заинтересованного общения с Библией как одной из самых великих Книг человечества был поистине духовно неопределимым.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Ройзман в своих воспоминаниях о Есенине приводит это четверостишие:

Вот они толстые ляжки
Этой похабной стены.
Здесь по ночам монашки
Снимали с Христа штаны.

(Ройзман М. Д. Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 55).

² Есенин С. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1979. С. 206. (Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны том и страница.)

³ Жизнь Есенина: Рассказывают современники. М., 1988. С. 129—130.

⁴ Так, в частности Е. И. Наумов, автор одной из первых научных монографий о Есенине, явно торопясь побыстрее увести поэта с этого «непродуктивного» пути, писал, что вскоре после революционных поэм «...и сам Есенин поймет всю несостоятельность и полную бесперспективность попыток осмыслить современность путем аллегорий, почерпнутых из церковно-христианского арсенала» (Наумов Е. И. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Л., 1960. С. 86). Недостаток такого рода научных взглядов в их характерной не только для своего времени (что в общем-то понятно и простительно), но и поныне во многом не преодоленной прямолинейности, категоричности и однозначности оценок, что не позволяет увидеть более сложную и противоречивую картину реального поэтического развития Есенина.

⁵ В автобиографической заметке «О себе», написанной Есениным в 1925 году специально для первого тома готовившегося трехтомного «Собрания стихотворений», были такие слова, затем, однако, автором вычеркнутые: «Не будь революции, я, может быть, так бы и засох на никому не нужной религиозной символике или развернулся <?>, не в ту и ненужную сторону» (Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1968. С. 231).

⁶ Жизнь Есенина... С. 129.

⁷ См.: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 313—314.

⁸ Подробнее об этом см.: Хазан В. И. Проблемы поэтики С. А. Есенина. М.; Гр., 1988. С. 9—100.

⁹ Блок А. Т. З. С. 279.

¹⁰ Ср.: «Поэтому разумный безмолствует в это время; ибо злое это время» (Ам. 5: 13).

¹¹ Не исключена переключка, и сознательная, этой строчки со следующим местом из рассказа Вс. Иванова «Отец и мать» (1921), с которым Есенин, по всей видимости, был знаком: рассказ включался писателем в сборник «Седьмой берег» (о нем поэт упоминает в заметке «О советских писателях»). В лирико-философском прологе «Отца и матери» в свойственной для раннего Вс. Иванова импрессионистической манере выражен взгляд на человеческую жизнь как на краткое мгновение посреди неостановимого природного круговорота могучих социальных стихий: «Над Каракорумскими камнями <...> ныне песок да ветер. Шел туда с ветром и я. Прошел мимо.

Все пройдет мимо, но цветом неохватным расцветает за горем радость. Каждую весну трава! Каждую осень летят журавли в Египет» (Иванов Вс. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1974. С. 69).

¹² Воронский А. Литературные типы. М., 1925. С. 191.

Э. Б. МЕКШ

*Даугавпилсский педагогический институт
им. Я. Э. Калнберзина*

«НИКОГДА СТАРИНА НЕ ЗАГАСНЕТ» (РАЗИНСКАЯ КОЛЛИЗИЯ В ПОЭЗИИ А. В. ШИРЯЕВЦА)

Испокон веку в бунтарской натуре русского крестьянина жила мечта о предводителе, который соберет удалую ватагу и двинет «стеною» на угнетателей. Историческим примером, прототипом такой мечты служил Степан Разин, чей легендарный образ бережно сохранялся в многочисленных народных песнях и преданиях. В XIX веке параллельно фольклорной версии разинского образа начала складываться и литературная (А. С. Пушкин, А. В. Кольцов, И. З. Суриков, Д. Н. Садовников, А. А. Навроцкий и др.), продолженная и развитая в поэзии XX века (В. В. Каменский, В. В. Хлебников, П. В. Орешин). Достоянное место в этом ряду занимают разинские стихи А. В. Ширяевца.

К образу Разина поэт обратился очень рано (черновые наброски относятся к 1903 году¹). Однако должно было пройти время, чтобы разинская тема утвердилась в его творчестве, поскольку первоначально Ширяевец мыслил свой поэтический путь в традициях модной в его годы надсощины. Уже в «Ранних сумерках» — стихотворной подборке молодого Ширяевца, вошедшей в коллективный сборник «Стихи» (1911), — живут и спорят друг с другом две противоположные темы: заемная — разочарования в жизни и другая, индивидуальная, сопротивление судьбе². Эта последняя и вызвала в его творчестве увлечение легендарным народным героем, человеком широкой

свободолюбивой души, отвергшим своекорыстные интересы ради всеобщего мирского счастья:

Шепчут волны, как когда-то,
Разложив могучий стан,
Здесь гулял детина вольный —
Стенька Разин-атаман,
Как под песни удалые
Он им бросил в глубину
Вешней ночью свой подарок —
Чужеземную княжну...³

Со временем из этого стихотворения разовьются в поэзии Ширияевца мотивы разинской гульбы-праздника и разинского «подарка». В итоге они получают художественное завершение в двух циклах: «Вольница» и «Стенька Разин»⁴, которые полностью будут опубликованы в сборнике «Раздолье» (1924). В архиве В. С. Миролюбова, в Пушкинском Доме (Институт русской литературы АН СССР), сохранились письма Ширияевца, в одном из которых он перечисляет стихи, составившие тематическую подборку «Разин и княжна». Порядок стихотворений следующий:

1. Становье («Синева небесная, Волги синева»)
2. Песня княжны («Заалейте, шелк и ткани!»)
3. «В канифас и шелка разодела»
4. «... Утонула касатка перед вольницей пьяной»⁵

Стихи эти позднее вошли в цикл «Стенька Разин», который с «Вольницей» составил поэтический диптих; в сборнике «Раздолье» циклы приняли следующий вид:

ВОЛЬНИЦА

1. Разбойник
2. Смерть атамана
3. Кудеяр
4. Есаул
5. Атаманова зазноба
6. У Каспия

СТЕНЬКА РАЗИН

1. Клич
2. Разин и княжна
3. В огневые шелка
4. Утонула касатка
5. Утес Разина

Сборник «Раздолье» оказался последним прижизненным изданием поэзии Ширияевца, и коль это так, при перепечатке необходимо сохранять авторскую волю. Между тем в изданиях произведений Ширияевца в 1961 и 1980 гг. состав обоих циклов

трансформировался: в цикле «Стенька Разин» добавлено стихотворение «Песня княжны», изменения, внесенные в «Вольницу», еще более существенные:

Избранное. 1961

1. Вольница («На стругах быстрых вольница»)
2. Смерть атамана
3. Есаул
4. Атаманова зазноба
5. У Каспия

Песня о Волге. Стихи,
поэмы. 1980

1. Вольница
2. Есаул
3. Атаманова зазноба
4. У Каспия

Кроме этих двух циклов, у Ширяевца есть и другие произведения, связанные с темой и образом Степана Разина, которые служили своего рода их апробацией в творчестве поэта. Вполне можно допустить, что Ширяевец из всего написанного сложил бы нечто единое и представляющее собой крупную жанровую форму. Впрочем, это не более чем предположение.

В исследованиях о поэте общим местом стало утверждение о воздействии на его творчество фольклорных песен. Так, Т. П. Чаплышкина пишет: «... В фольклорном наследии Ширяевца привлекают произведения, выражающие вольнолюбивые настроения народа, — это песни волжской вольницы, и прежде всего о Степане Разине»⁶. Под песнями «волжской вольницы» нужно, очевидно, понимать исторические песни о Разине или удалые разбойничьи песни, которые бытовали во второй половине XVII века. Однако это не так. По наблюдениям фольклористов, уже во второй половине XIX века предания и легенды «пришли на смену исторической песне о Разине, которая еще продолжала бытовать, но лишь на окраинах России. В центральных же губерниях России широкое распространение получили литературная песня о Разине и устная проза о Разине»⁷. Е. А. Александрова приводит многочисленный список литературных песен, публиковавшихся в конце XIX века (некоторые из них сюжеты связаны и с разинскими стихами Ширяевца): «Из-за острова на стрежень», «Астраханский загул», «Зазноба», «Атаман и есаул» Д. Н. Садовникова, «Атаман», «Клад Степана Разина», «Кошма-самолет» С. Мельникова, «Утес» А. А. Навроцкого.

Стало быть, говоря о фольклорной ориентации Ширяевца, следует уточнять, что представлял собой этот материал в жанровом отношении. Исходя из такого понимания, можно со всей определенностью сказать, что поэт опирался не столько на разинские песни XVII века, сколько на предания о волжском атамане (хотя отдельные исторические песни XVII века он знал).

К началу XX столетия существовали четыре тематические группы преданий о Разине (по классификации А. Н. Лозановой: а) предания о местах, связанных с пребыванием Разина; б) предания о кладах Разина и его ватаги; в) предания, в которых отразились факты истории разинского движения; г) легенды о Разине-грешнике⁸. В ширяевской поэзии, включая последнюю позицию, нашли место все перечисленные классификационные группа преданий о Стеньке Разине. И это в общем-то понятно: в образе Разина для поэта воплотилась идеальная фигура народного заступника, бунтарство неукротимого национального духа.

Любопытно, что массовое демократическое сознание долго и упорно не желало признавать факта гибели героя. Наиболее распространенным поэтому было предание о том, что «Степан Разин не умер. В день, когда ему выйдет срок, он встанет, взмахнет кистенем — и от обидчиков, лихих кровопивцев мигом не останется и следа. Не долго уж ему осталось маяться. Скоро, говорят старики, час его настанет. Тогда держись только. Он, батюшка, шутить не станет»⁹.

У Ширяевца — эхом — слышится:

Ой, давным-давно на Волге
Разин соколом кружил,
Но никто лихого Стеньку
До сих пор не позабыл...¹⁰

Или в другом стихотворении:

Всколыхнулся ярко-красен
Стяг восставших за народ...
Нет, не умер Стенька Разин,
Снова, грозный, он идет.

(44)

Существуют народные предания, в которых рассказывается об очевидцах, встречавшихся с Разиным и слышавших от него такие слова: «Я опять приду на святую Русь, я приду опять на Волгу-матушку. Расплодился грех на святой Руси, правды нет нигде, только кривда»¹¹.

В стихах Ширяевца встречаем следующую параллель:

Не дам народ в обиду я!
Айда тягаться с кривою!
Гей-эй-эй!..

(75)

В. И. Немирович-Данченко, путешествуя по Волге в конце XIX века, записал слова крестьян, обиженных купцом: «Эх,

кабы Степан-то Тимофеевич объявился, он бы показал тебе. Он бы тебе живота-то посбавил, пузатому. Ты бы у яво поплясал под плетьми-самобитками»¹².

Аналогичный мотив встречается и у Ширяевца:

Темной ночью мчала Волга
С разудальми меня...
Ну купец, что споришь долго,
Али хочешь кистеня?

(41)

Устная проза о Разине содержит воспоминания о казачьем происхождении атамана, о плавании по Волге и по «Хвалынскому морю», о разграблении караванов купцов и разбойничьих «дуванах» награбленного в Жигулях. Предания, вслед за историческими песнями, приписывали Разину колдовскую силу, неуязвимость от пуль. В песнях Разин говорит астраханскому воеводе:

«И вы пороху не теряйте и снарядов не ломайте,
Меня пулечка не тронет, меня ядрышко не возьмет»¹³.
У Ширяевца: Видно, сила колдовская
Удалого берегла:
Не разил его меч вражий,
Злая пуля не брала...

Эти представления о Разине-чародее, как известно, были распространены еще при жизни самого атамана, в его колдовство верили не только крестьяне, но и представители царской власти (см. письмо симбирского воеводы царю Алексею Михайловичу¹⁴).

В народе долго жило предание, повествующее не только о воинской удали донского атамана, но и о его поэтическом даре. По преданию, Разин сочинил песню-наказ о месте своего захоронения:

Схороните меня, братцы, между трех дорог:
Между московской, астраханской, славной киевской¹⁵.
Ширяевец варьирует этот мотив в цикле «Волжские песни»:
Не сдержали станичники атаманов зарок:
Схоронить разудалого промеж трех ли дорог...

(98)

Одна из многочисленных групп разинских преданий — это сказы о кладах, которые манили многих охотников на поиски «стенкиного сокровища». Об одном таком доверчивом кладоискателе рассказал и Ширяевец в стихотворении «Клад»:

«Аль весь век носить онучи!
Срам!.. И девки не глядят!»

И пошел он в лес дремучий
Поискать заветный клад.

Чай, не даром молвят старцы,
Будто там вон, под бугром,
Цепью скованные ларцы
С атамановым добром.

(42)

В подобных сказах, как верно заметила Е. А. Александрова, «как в зеркале отражается мечта крестьян о богатой, обеспеченной жизни»¹⁶. Наряду с рассказами о кладах в лесах существовали предания и о разинских богатствах на дне Волги. Ширяевец в своих стихах воспроизводит и этот вариант:

Гонит Волга волны злые,
Неприветна и мутна.
Не подарки ль воровские
Хочет выбросить она?
Тем подаркам счета нету!
На песчаном дне реки
Востры сабли, самоцветы
И казна, и перстеньки!

(61—62)

Но больше всего Ширяевец варьирует тему «рокового подарка» Разина, заданную известной литературной песней Д. Н. Садовникова:

«Волга, Волга, мать родная,
Волга — русская река!
Не видала ты подарка
От донского казака.

Чтобы не было раздора
Между вольными людьми,
Волга, Волга, мать родная,
На, красавицу прими!»¹⁷

С легкой руки Д. Н. Садовникова тема «разинского подарка» широко утвердится в поэзии XX века. У В. Хлебникова в поэме «Уструг Разина» (1921—22) над Волгой

Прогремел его обет:
«К богу-могу эту куклу!
Девы-мевы, руки-муки,
Косы-мосы, очи-мочи!
Голубая Волга — на!
Ты боярами оболгана!»¹⁸

Аналогичный эпизод обыгрывается и в поэме В. Каменского «Сердце народное — Стенька Разин» (1914—18):

И в пиру на весеннем раздолии
После битвы с боярами царскими
Не стерпел Атаман бабства более.
И с друзьями гусярскими
За буграми Самарскими
У крутых Жигулей
Под дурман —
Степан — эхх Степан — эхх Степан —
Услыхал под дурман:
Люблю — брось — не жалей.
И не стало принцессы Мейран ¹⁹.

И Хлебников, и Каменский трактуют этот эпизод традиционно, как результат решения: «Чтобы не было раздора Между вольными людьми» (Д. Н. Садовников). Совершенно другую трактовку этому эпизоду дает П. Орешин. В стихотворении «Бархатные косы» (из цикла «Степан Разин») герой осознает преступность своего поступка, да и сама вольница не одобряет его действия. Нет прощения Разину за загубленную невинную жизнь и после смерти:

Долго ласточку-царевну
Ищет в вихре самогудном.
А за ним рокочут гневно
Волны с гребнем изумрудным ²⁰.

Фабула о Разине и княжне стала сюжетной основой и для ширяевского цикла «Стенька Разин». Однако, наряду с литературной песней Садовникова, Ширяевец использует и песню А. А. Навроцкого «Утес». Именно эти два литературных произведения и интерпретируются в цикле, часто объединяясь тематически то в одном, то в другом стихотворении.

... Становья чуть поодаль матерой утес,
На утесе с пленницей атаман-гроза...

(77)

На твоём ли на кургане
Я судьбу свою нашла...

(77)

Цикл «Стенька Разин» — вторая часть поэтической диалогии Ширяевца о вольных людях. Первая часть — «Вольница» — должна была объяснить истоки роковой любви Разина и его поступка. Если в цикле «Стенька Разин» налицо варьирование

литературных текстов, то в «Вольнице» представлен широкий спектр фольклорных жанров. Так, первое стихотворение цикла «На стругах на быстрых вольница» рассказывает о начале персидского похода Разина и совпадает с соответствующими преданиями, наряду с ними в тексте есть и былинные реминисценции, связанные с «Соколом-кораблем»:

На хвалынское раздольице
Мчись, мой «Сокол»-самолет!

(72)

Ср. былинку «Илья Муромец с Добрыней на Соколе-корабле»:

По морю, морю синему,
По синему, по Хвалынскому,
Ходил-гулял Сокол-корабль...²¹

Срединные стихотворения цикла «Есаул» и «Атаманова зазноба» являются тоже интерпретацией двух исторических преданий. В стихотворении «Есаул» рассказывается о споре атамана с есаулом, который испугался царского указа, обязывающего астраханского воеводу не пропускать Разина на Каспий. Атаман у Ширяевца гневно отвечает есаулу:

Воробью орел не слуга!
На указ, на тебя плюю!

(72)

В данном случае можно констатировать, что Ширяевец пошел дальше исторических песен и преданий, делая Разина противником царя. В реальности же Разин по своим убеждениям был царист²².

В исторических песнях и преданиях имеется сюжет о девке-астраханке, которая

Стеньку Разина прельстила,
К себе в гости заманила...
... И начальству объявила²³.

Ширяевец — человек, глубоко несчастный в личных отношениях, воплотил в поэтических мечтах свой идеал высокой любви, в которой нем места измене и предательству. Отсвет собственных переживаний ложился и на разинскую тему — в «Вольнице» девушка ждет своего «сокола», томимая горьким предчувствием:

Ночью снится взгляд печальный,
Клич могучный... степь... пальба...

Да железный звон кандалный,
Да два висельных столба.

(73)

Разинские стихи Ширяевца — преодоление памятью смертного тлена, поэтический миф о мятежном и отважном герое и его друзьях, которые, говоря словами В. Г. Беллинского, «были удальцы и молодцы, а не злодеи»²⁴. Легенда, идущая из глубины веков, переходящая из поколения в поколение, — стилизация древнейшего житийного жанра и устного «рассказа о былых временах и подвигах» — вот что такое для Ширяевца уже далекий, но и близкий по духу, оживаемый в народной памяти и оживляемый этой памятью, Разин.

Кружит головы воля, словно хмельная брага,
Будут Разина помнить во веки веков!

(78)

Разинская коллизия в поэзии Ширяевца — испытание ее духовности жизнью и личностью яркой, неординарной. Первый биограф поэта В. Львов-Рогачевский недаром считал, что Ширяевец в стихах уходит в романтическую стихию народной борьбы «от серой правды, от серых будней»²⁵.

Лирика, как, возможно, никакой из литературных родов, изобилует ременисценциями, культурная память поэта — одна из субстанциональных составляющих поэтического текста. Лирическое сознание, по справедливому замечанию современного исследователя, всегда ориентирована «... на ту или иную историко-культурную традицию», которая воплощается «с помощью различных цитат...»²⁶. Фольклорная традиция в поэзии Ширяевца органична, она свидетельствует о стремлении художника придать ей новый исторический колорит, соединить в сознании читателя время освободительной войны XVII века и эпоху революционных перемен XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Беляева Т. К. Александр Ширяевец и русская крестьянская поэзия первой четверти XX века: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М., 1981. С. 8.

² Друг Ширяевца, С. Фомин, вспоминал, что «по самой природе своей Ширяевец был упорист, прямолинеен, непосредственен и самостиеен. Таков он и в творчестве» (Красная новь. 1928. № 5. С. 263).

³ Порошин Л., Ширяевец А., Поршаков С. Стихи. Ташкент, 1911, С. 67.

⁴ В. В. Базанов относит «разинские» стихи Ширяевца и Орешина к поэчному жанру (История русской советской поэзии. 1917—1941. Л., 1983. С. 52). Такая точка зрения представляется спорной, хотя и нужно признать, что у обоих поэтов поэма строилась по законам цикла; это, естественно, приводило к ее жанровой неустойчивости.

⁵ ИРЛИ, ф. 185, оп. 1, № 1439, л. 1—2.

⁶ Чаплышкина Т. П. Фольклорная и литературная традиция в творчестве новокрестьянских поэтов начала XX века: Автореф. дис. ...канд. филолог. наук. Свердловск, 1988. С. 11.

⁷ Александрова Е. А. Устная проза о Разине//Учен. зап. Даугавпилсского гос. пед. ин-та. 1959. Т. IV. Сер. гуманитарных наук. Вып. 3. С. 112.

⁸ Там же. С. 83.

⁹ Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. М.; Л., 1953. С. 400.

¹⁰ Ширяевец А. Песня о Волге. Стихи, поэмы. Куйбышев, 1980. С. 15. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)

¹¹ Александрова Е. А. Указ. соч. С. 108.

¹² Александрова Е. А. Указ. соч. С. 110.

¹³ Исторические песни. Баллады. М., 1986. С. 283.

¹⁴ Русское народное поэтическое творчество. Т. 1. С. 409.

¹⁵ Игнатов В. И. Русские исторические песни. М., 1970. С. 156.

¹⁶ Александрова Е. А. Указ. соч. С. 104.

¹⁷ Песни и романсы русских поэтов. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1965. С. 957.

¹⁸ Хлебников Велимир. Творения. М., 1986. С. 362.

¹⁹ Каменский Василий. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1966. С. 467.

²⁰ Орешин П. В. Радуга. Пг., 1922. С. 82.

²¹ Былины. М., 1986. С. 175.

²² См.: Чистов К. В. Русские народно-социальные утопические легенды. М., 1967. С. 78—88.

²³ Исторические песни. Баллады. С. 284.

²⁴ Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. М., 1979. С. 266.

²⁵ Львов-Рогачевский В. Александр Ширяевец (А. В. Абрамов). 1887—1924 гг.//Ширяевец А. Волжские песни. М., 1928. С. 14.

²⁶ Новинская Л. П. Проблемы лирического сюжета//Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Таллинн, 1988. С. 16.

И. Г. ВОЛОВИЧ

*Институт мировой литературы
им. А. М. Горького АН СССР*

КОНЦЕПЦИЯ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА В РОМАНЕ А. ЧАПЫГИНА «РАЗИН СТЕПАН»

Роман А. Чапыгина «Разин Степан» (1924—1927 гг.) — не только одно из первых, но еще и одно из наиболее масштабных произведений в советской исторической прозе — дает, как нам кажется, весьма богатый материал для разговора и об особенностях нашей ранней исторической прозы, и — тем самым о каких-то важнейших художественных принципах, характеризующих литературу 20-х годов.

Пафос отрицания старого мира, будучи наиболее универсальной приметной литературы 20-х годов, очень ярко проявился и в исторической прозе; прошлое и предстало здесь как нечто

злое и темное, с неизбежностью долженствовавшее быть сме-тенным и замененным совершенно иным, новым социально-исто-рическим образованием, воплощающим самую сущность доб-ра и справедливости. И поэтому главной темой исторической прозы оказывается тема угнетения и народного страдания, с наибольшей очевидностью срабатывающая на идею отрицания «проклятого прошлого», и тема народной борьбы как воплощен-ные стимулов состоявшегося этого «отрицания».

Громадное чапыгинское полотно пестро и мозанчно, и в каждом элементе этой мозаики уже с абсолютно исчерпываю-щей силой проявляется неистребимое противостояние народа и не народа, и именно поэтому он обретает в романе право на существование. Мир, запечатленный на этой мозаике, страшен и жесток, ибо он разъят и разодран надвое жестоким же и страшным конфликтом, борьбой смертельной и бескомпромис-сной двух социальных сил, охватывающей любой (любого уров-ня и значимости) факт бытия; у мира нет другой формы реали-зации и проявления, кроме как через эту борьбу. Две силы, отрицающие существование друг друга, сталкиваются в ката-строфическом по своей силе, полном драматизма единоборст-ве — и если одна из этих сил в своем социальном существе и образно-пластической оформленности представлена как НАРОД, то другая уже выстраивается в некую образную реальность, могущую осознаваться читателем именно как не- НАРОД, как общность, любая из характеристик которой будет просто-напро-сто носить знак, противоположный знаку соответствующей ха-рактеристики НАРОДА. Бездна абсолютной социальной розни, по разные стороны которой пребывают эти силы, не оставляет в мире каких бы то ни было — малых ли, больших ли — осно-ваний, на которых мог бы возникнуть момент относительной их общности. (Как крайнее выражение такой поляризации у Ча-пыгина возникает ситуация, позже уже в советской литературе совершенно немыслимая, но совершенно нормальная в беспри-мерно-классовой этике Чапыгина: казаки, чтобы расквитаться с «боярской Москвой», соглашаются служить персидскому ша-ху). По сути дела, любой поступок любого персонажа (наде-ленного целым конкретно-образным портретом или всего только репликой); поставленного безусловно по ту или иную сторону этой бездны, подлежит мотивации именно через неприятие свое-го социального антипода. Поэтому, идя на нарушение историче-ской правды, Чапыгин восстанию, носившему в действительности отчетливо царистские настроения, сообщает направленность не просто антибоярскую, но и антицаристскую.

Мир притеснителей и угнетателей, написанный со всей страстью гневного обличительства, предстает в романе как воплощение разнузданного насилия и садистической жесткости. На каком бы из лиц, составляющих этот обобщенно-символиче-ский образ, Чапыгин ни останавливался: на верном ли «цар-

«ском псе» Долгоруком, на придурковатом ли самарском воеводе или на самом коварном царе Алексее Михайловиче, — главным в них является патологическая ненависть к народу и страх перед ним. Степень этой ненависти и страха характеризуется, прежде всего, свирепостью казней, расправ, пыток, жутко-натуралистическими сценами которых Чапыгин щедро оснащает текст. Но во всем своем подлинном масштабе и очертаниях, со всем заложенным в нем потенциалом насилия лагерь этот воплощается не только в конкретно очерченных образах — характерах своих представителей, но еще и сублимируется из народной реакции, народного страдания и народного голоса, из пафоса народного негодования. Ведь для Чапыгина, создающего эпопею народной жизни и отстаивающего идею «противления злу насилием», интерес представляет как раз не сам источник насилия, а его отражение в народном сознании и тот идейно-эмоциональный посыл, который проявление социальной несправедливости дает народным настроениям.

Образ классового врага, социального антипода выношен народным сознанием; он зафиксирован уже в тех песнях, которыми Чапыгин инкрустирует ткань романа и в которых народное сознание абсорбируется в формах архетипических; эта народная мудрость в Чапыгина предписывает: «Гей, точите топоры! Воеводу примем в гости, воронью оставим кости»¹. Ненависть к «корыстному вору» Плещееву, к боярам, что «под себя соль взяли», вызывает к жизни Соляной бунт. Нависшая тень порабощительницы — «боярской Москвы» заставляет действовать Разина и его сподвижников — так и рождается само крестьянское восстание. Идейно-психологическое существо восстания и выражено Разиным в призыве «мститься над боярами», «извести в боярах злобу». То есть первым — и во многих отношениях главным и самодостаточным, по логике романа, — актом народного самосознания оказывается именно акт осознания своего классового врага, социального антипода. Как оказывается, началом, организующим народную стихию, является не столько положительный социально-этический идеал, сколько идея социального протеста, идея оправданного — и оттого справедливого — возмездия. Нельзя не заметить, что фундаментальные основания авторской концепции народной жизни и народного характера, поддерживающие всю художественную систему романа, заключены в том, что здание народного сознания выстраивается автором на платформе бунтарского отрицания и отождествляется со смутным еще, «подкорковым» инстинктом поколебленной социальной справедливости. И осознание народом себя как некой общности и идентификация себя в мире и происходит в форме осознания, прежде всего, своего классового врага — всего того, что к этой общности не относится; точнее всего эту форму можно определить так: «НЕ-ПРИЯТИЕ НЕ-НАРОДА».

Воспроизводя эту систему мышления с искренним восторгом и любованием и почитая ее совершенно самодостаточной, Чапыгин, с одной стороны, до некоторой степени выпал из оформившегося уже к середине 20-х литературного потока, но, с другой стороны, какие-то важнейшие идейно-художественные основания этого потока довел до логического завершения. Дело в том, что начало неприятия, отрицания и являлось исходным для осваиваемого ранней советской литературой образа массы, и именно оно задает восприятие этой массы как природной стихии или стихийной природы. Блоковские «двенадцать» берутся за оружие, задавшись перво-наперво целью «пальнуть» хоршенько по миру, обреченному их на обрыднувшее безрадостное существование. Гигантские толпы из «Железного потока» начинают свой путь становления вообще вынужденно, совершенно еще не ведая, куда и к чему они идут, и понимая отчетливо лишь одно — от кого. Но высшая, идеальная правда все очевиднее принимает в свое лоно блоковских героев, смывая с их лиц один за другим уродливые наслоения и добираясь до их апостольских ликов. Страдный путь, пройденный таманцами, увенчан рождением новых душ и нового сознания. И возрыдавшего над миром бабелевского Лютова, бессильного найти положительный выход из объяввших мир потрясений, опровергает другой, победивший alter ego автора — Галли, прозревающий движение народных масс сквозь грязь и гнище к гармонии и созиданию.

То есть в оптимуме литература осмысляет сам факт превращения изначального мышления на основе *contra* в мышление на основе *pro*; «крушение гуманизма» осмысляется как акт, утверждающий новые гуманистические основания мира. Любой разрушительный порыв получает оправдание, потому что он должен оказаться и прорывом к свету социально-нравственного идеала; этот прорыв, находясь в центре авторского внимания, и определяет движение сюжета, или же он осуществляется за счет голоса автора, исполненного веры в духовное преображение народа. В «Разине Степане» же сама плоскость сюжета исторического исключает реализующееся в произведениях о гражданской войне движение образа народной массы, и у раз открытых и постулированных оснований народного сознания, собственно, и нет причин переплавиться в новые. Само восстание и не разворачивается Чапыгиным в план процессуальный, в план вызываемого им интеллектуально-нравственного преобразования народа, так как для Чапыгина интерес представляют именно не сами сдвиги, а то, что подлежит постулированию как извечные, непреходящие черты народной стихии. На этот раз радостное приветствование тектонической мощи разбуженных к жизни народных масс «ложится» на образ массы, не претерпевающей в ходе этого пробуждения никакого радикального роста. В романе авторская интонация любования и сопере-

живания легко уравнивает деструктивный все же (как не несущий еще сам по себе созидательного начала) по своему существу посыл к разрушению всего социального чуждого с посылом конструктивным, ибо автору неведом — или же намеренно проигнорирован — тот существующий между этими явлениями зазор, что, не будучи скрепленным спасательной скобой социально-нравственного идеала, разрастается до масштабов бездны. Сам того не ведая, Чапыгин опровергнул оптимистическую убежденность литературы в том, что отрицание тем и хорошо, что обязательно должно вылиться в утверждение, что классовая ненависть продуктивна и благостна, ибо обязательно порождает новую гармонию.

Смутная противоречивость народного сознания осмысливается в «Разине» уже не как драматичное и критическое явление, требующее — и внутреннее устремленное — к разрешению, а как наиглавнейшая постоянная и перманентное состояние народного сознания. В силу этого в сферу бурного авторского любования красотой народа попадает и то, что объективно этой красоте противоречит: интеллектуальная неразвитость, разгул темных, «нутряных» инстинктов. Абсолютность положительного знака распространяется на все элементы народного сознания, на все, что может быть связано с понятием «народ». По этой причине само разрушение может быть квалифицировано как акт исторического творчества, заскорюзлый примитивизм — как неслыханная органичность душевного строя, неоправданная и тупая подчас жестокость — как высочайший разряд духовной энергии. Историческая тема, задав типической концепции народного характера специфичные условия развертывания и подвергнув ее своеобразной трансформации, обнажила и некую этическую чреватость любой слепо-восторженной однозначности. Чапыгинское абсолютное приятие народной стихии предполагает положительную оценку и романтическую эстетизацию всех противоречий народного характера — а вот возникающая уже в 30-е годы проза (и историческая, конечно, в том числе) будет продолжать традицию фетишизации народной стихии уже на несколько иных основаниях — лишая саму эту стихию противоречий и фиксируя только ее сознательно-гуманистические проявления. В этом плане очень интересно сравнить сцену разинской расправы с яйцкими стрельцами и аналогичную по ситуации сцену из создаваемого в конце 30-х годов романа В. Шишкова «Пугачев», в которой запечатлен суд Пугачева над пленными царициными солдатами. Здесь не только сам Пугачев, не помышляя карать своих собратьев-крестьян, облаченных в солдатскую форму, отпускает их, но и сами солдаты делают свой выбор и переходят на сторону пугачевцев. Такое благостно-«правильное» изложение ситуации обусловлено авторской убежденностью в том, что облик «творца

истории» не может быть искажен гримасой жестокости или несправедливого гнева.

Вот же какой предстает картина разинского суда у Чапыгина:

«К черной фигуре с упертыми в бока руками, мечущей зорким взглядом, подошел седой, бородатый стрелец, склонил низко голову, ткнул к ногам атамана бердыш:

— К нам не сойдешь?

— Стар я, дитя! И царю-государю завсегда был поклонен, и правду вашу не знаю... Не верю в ее. Да иные есть, кто не пойдет с вами. Пусты того в Астрахань...

— Судьба! С тебя начнем. А ну, старика!

Взметнулись полы и рукава кафтанов, сверкнули зубы тут, там. Старого стрельца подхватили, распластали на плахе. Чикмаз взмахнул топором. Дрыгнули ноги над ямой — стука тела не слышал никто, кроме атамана... Кинув оружие, ряд стрельцов в светлых кафтанах, потупив глаза, шел к яме...» (с. 276).

Или же вот с какой пластической выразительностью и эмоциональной щедростью изображает Чапыгин то, как разинцы «разбираются» с прихваченными ими на Волге царевыми людьми:

«На носу царского струга бочка с водкой, закиданная боярскими кафтанами, на бочке сидит, обнажив саблю, Разин. Казаки подводят стрелецких начальников.

— Того вешай! Секи того... Вешай — за ноги!

Мачты струга становились пестрыми от боярских котыг и цветных кафтанов стрелецких голов. Разин видит: волокут кого-то, звенит в ушах режущий крик, подведенный ползет к ногам атамана» (с. 200).

В такой избранной нами репрезентации нет тенденциозности или стремления представить роман своего рода апологией зла. Приведенные нами сцены в своей грубой натуралистичности не являются чем-либо уникальным, их ряд можно было бы продолжать, ибо жестоко-героическая ткань романа создана именно из таких элементов.

... В романе мы сталкиваемся с разными уровнями, или степенями, персонификации народа, его конкретно-образного воплощения. Первый из них образован бесчисленным и безымянным множеством лиц, практически случайно попадающих в поле авторского обзора (но за этой эстетически значимой случайностью стоит отчетливая авторская установка на панорамность); в бесчисленных поведенческих жестах и репликах, практически или полностью лишенных субъекта. Действие романа по большей части связано со сценами, происходящими на площадях, торгах, в кабаках, при огромном стечении народа. Народная масса уплотнена до предела, настолько, что автор подчас не в состоянии выхватить из нее отдельные лица, и поэтому он лишь фиксирует ее голос (даже эмоциональную направленность

голоса), отдельные выкрики, слова, просто междометия. Этот художественный прием самым широким образом использовался ранней советской прозой для изображения массы, и Чапыгин использует его весьма художественно продуктивно, хотя подчас избыточность этого приема, авторского стремления по любому поводу запечатлеть «глас народный» очевидна. Вот одна из массовых сцен (эпизод Соляного бунта).

«Сгрудившаяся толпа на Красной площади заревела:

— Ребята-ы, побьем кукуя!

— Царю жалятся, а сами живут за нас!

— За них немало людей били кнутом!

— Меня за кукушу били!

— Меня тоже-е!

— Эй, топоры, начинай!» (с. 32).

Эстетически значима косноязычная корявость этого гомерического хора: в полу-уродливости — полу-раскрепощенности этого языка, фиксируемого с исчерпывающей фонетической и морфологической дотошностью, выразила себя та кряжистая неизворотливость не привыкшей искать оформления мысли, которая, в представлении писателя, не просто характеризует природную цельность этого хора, но и заставляет предполагать за его голосом и корявым словом реальное социальное действие.

Более конкретно обрисованы сподвижники Разина, его ближайшее окружение. Разин предстает в окружении реально существовавших исторических лиц — Мокеева, Желудяка, Сукнина, а также лиц, порожденных поэтическим вымыслом писателя, — дед Вологженин, Лазунка и др. Собственно, ни один из этих персонажей самостоятельным психологическим портретом не наделен, ни один из них не становится — при всей пластической фактурности образов — самодвижущимся характером, ведь все они полностью реализуются, обрушивая все свои силы на врага. Перед нами, скорее, весьма красочная и экзотическая галерея вариаций одного и того же характера, могущих без особого ущерба для повествования подменять друг друга: вызваться рубить стрельцов мог не Чикмез, а Петр Мокеев, мог отправиться к шаху не Мокеев, а Чикмез. Но щедрыми живописными мазками Чапыгин не только выделил этих персонажей из толпы, но и, определяя каждому из них воплощать какую-либо грань народного характера, разделил и обособил эти, в общем, единообразные реализации одного инварианта: Мокеев наделен необыкновенной былинной силой, разгульной удалью — Чикмаз, веселой отвагой — Лазунка и т. д. В ярком романтическом тоне, окрашивающем образы сподвижников Разина, упрощенность чапыгинской концепции народного характера особенно очевидна, ибо тон этот захватывает в свою орбиту и то темное, первобытное, что в любом из этих людей присутствует. Никому не дано проливать кровь своих врагов с

таким вкусом и беспощадностью, нет им равных в пьяном разгуле...

Такое выражение героико-патетического начала через своеобразный «демонизм» ещё с большей очевидностью проявляется в образе самого Разина, венчающем образную пирамиду романа. Если толпа наделена суммарным, синтетическим голосом, носящим спонтанно-эмоциональный характер; если, не наделенные самостоятельной психо-интеллектуальной деятельностью, сподвижники Разина молчаливо воплощают этот эмоциональный порыв в действии, то сам Разин становится своеобразным резонатором народных настроений, дающим этим настроениям идеологическую завершенность. Тот же круг представлений, тот же психо-эмоциональный строй, что характерен для всей народной массы, характеризует и Разина, — но проявляется в нем с концентрированностью и выпуклостью, граничащими с гиперболизмом. В этом и состоит не только принципиальная для образного плана романа авторская задача, но и принципиальный момент авторского мировоззрения: масштаб личности определяется именно масштабом и глубиной выраженности в ней самой субстанции народного духа и той полнотой, с которой она выражает идею народного возмездия.

Первая же сцена романа — в ней Разин появляется просто как «казак», не обретя еще имени, — воспринимается как камертон образа: Разин спасает обреченную на смерть Ириньцу и заодно бестрепетно рубит стрелецкого начальника (при этом вполне достаточным основанием признается уже одно то, что перед Разиным «начальник»). Заявлен причудливый синкретизм жесткого плебейского гуманизма, жажды справедливости, «оптовой» ненависти ко всем богатым, неистребимого анархически-бунтарского духа. Смысл своего пребывания на земле и единственно возможную для себя сферу своей человеческой реализации Разин видит в возмездии: «Я на свет пришел мстить злым за зло» (с. 140). Это право на возмездие мыслится автором пропорциональным испытанному насилию, и поэтому Разина он подвергает самым жестоким испытаниям. Поэтому-то и получают в философско-этической системе романа полное оправдание слова Разина, сопровождающие его смертельный приговор двум мальчишкам — сыновьям воеводы: «Мой род бояра выводят до корени, я ж вывесть умыслил род боярской до земли — эх, много еще вас!» (с. 534).

Первую же главу чапыгинского романа завершает фраза, брошенная Разиным почти случайно, в бытовой ситуации; и уже самой бытовой, проходной интонацией эта фраза для нас интересна. На вопрос Ириньцы Разин отвечает так: «Замарался — грязь хуже крови». Чапыгину, воспевающему Разина, неведома потенциальная катастрофичность этики «предпочтительности крови», сформулированной в этой фразе героя. Герой, в котором воплощена и абсолютизирована идея классово-

борьбы, предстает ниспровергателем и попирателем морали, построенной на общечеловеческих, а, значит, и классово-нейтральных основаниях. Эта мораль автором и его героем отождествляется с моралью религиозной, и поэтому Разин предстает в романе ярким богоборцем и сознательным атеистом. Чапыгинский Разин не может не быть атеистом, ибо утверждение беспримесно-классовой этики (какой видит ее автор) первым своим актом предполагает «преодоление» идеи Бога и освященной ею морали. Не случайно поэтому Чапыгину понадобилось, например, заставить своего героя играть свадьбу на завтра после смерти отца. Ситуация, по здравом размышлении, кощунственная и дикая, для Чапыгина привлекательна именно завершенностью преодоления в ней этических абсолютов, отчуждаемых им от идеи классовой борьбы.

Образ Разина, со всей четкостью отразивший авторское стремление утвердить основы нравственности и источники самореализации личности, целиком и полностью задаваемые ее, личности, социальным статусом, ее положением по ту или иную «сторону баррикад», со всей же четкостью выявил и сильные, и слабые стороны авторских философско-этических установок. Разин с любовной восторженностью изображен как народный заступник, поборник народной правды. И в то же время объективно, вопреки авторской воле, именно в образе Разина с наибольшей очевидностью обнажилась зыбкость грани между идеей возмездия и идеей мести и фатальная катастрофичность социальной активности, воплощающейся в форме социального насилия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чапыгин А. Разин Степан. М., 1985. С. 83. (Далее цитирование — по этому изданию с указанием страниц в тексте.)

Р. Г. НАЗАРЬЯН

Самаркандский государственный педагогический институт им. С. Айни

«КОНАРМИЯ» И. БАБЕЛЯ И «ПАРТИЗАНСКИЕ ПОВЕСТИ» В.С. ИВАНОВА (ЗАМЕТКИ ОБ ОДОРОПОЭТИКЕ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЫ)

У многих художников слова 20-х годов критика отметила типологически сходное качество, получившее тогда же название — «беспощадный физиологизм». В одной из своих статей

А. Воронский писал: «... Бабель — писатель физиологический. В этом он верный сын своего времени. Физиологичен Бор. Пильняк, Вс. Иванов, Сейфуллина, Никитин. У каждого из них своя «физиология», своя она и у Бабеля. Общие истоки. Они в эпохе»¹ (разрядка моя. — Р. Н.).

Использование запахов в качестве художественного средства имеет природно-чувственный генезис — выше констатации этой мысли критика не поднималась, во всяком случае одоризм не стал для нее предметом, достойным внимания и изучения. Между тем даже самый беглый художественный анализ прозы 20-х годов склоняет к иному отношению к одоропозитике. Укажем прежде всего на «Партизанские повести» Вс. Иванова и «Конармию» И. Бабеля. Современная им критика немало писала о сходстве стилевой манеры этих писателей, угадывая в то же время ее специфические отличия в творчестве каждого. Так, в присущей этому времени полемической и гиперболической форме критик Г. Горбачев отмечал, что «... в восприятии мира у Иванова много общего с мироотношением Бабеля: жизнь парадоксальна, анекдотична в случайностях, противоречиях, нелепостях своих; человек — животен по преимуществу...», — и далее устанавливал различия: «Бабель с высоты своей утонченной культуры посматривает на этот жизненный луг, где «бродят женщины и кони». Вс. Иванов как бы сам живет в этих нелепостях, бессильный их преодолеть... Бабелю весело, хотя и страшно; радостно, хотя и мучительно, смотреть на мир в его пестрой трагичности. Вс. Иванову — тяжело, скучновато, тошнотно, и радуется он лишь стихия природы, стихия революции да стихия творящих жизнь инстинктов в человеке»². Все эти различия — можно сомневаться в том, таковы ли они именно, но не в их существовании — сказались и в запахах, обилие которых отмечалось у обоих писателей.

В упомянутой выше статье А. Воронский подметил, что Бабель «хорошо ощущает, «как пахнет» наша жизнь, наша эпоха»³. А несколько лет спустя, словно вторя маститому критику, Пав. Новицкий добавил, что у Бабеля «раздраженное и тонкое обоняние. Запахи волнуют и беспокоят его. Запахами характеризуются предметы и люди»⁴. Эти в целом справедливые суждения требуют существенного уточнения, ибо оба автора смешивают писателя с повествователем, не разграничивают их⁵. Между тем, как верно замечает современный исследователь, «именно Лютову (а не Бабелю) свойственно романтическое «преодоление жизни», противопоставление ей смутного, иллюзорного... Лютов в сгущенных красках, «потенцированных формах» воспринимает окружающий его мир и суровость гражданской войны. Отсюда резкая контрастность, броски от фантастической грезы к грубым деталям реальности, описанию трупов, крови»⁶. Именно здесь берет начало «раздраженное обоняние» героя (а не Бабеля). «Кандидат права петербургского

университета» Лютов, интеллигент, связавший свою судьбу с революцией, хотя и служит в Конармии, еще не дошел до понимания того, что от происшедшей революции «люди не стали святыми. Безошибочно сделать революцию не могут те трудящиеся классы, которые веками угнетались, забивались, насильственно зажимались в тиски нищеты, невежества, одичания»⁷. И хотя революция захватила Лютова, средства ее осуществления чужды его натуре: ему претят насилие и жестокость, кровь и смерть ужасают его. Мироотношением повествователя, складом его сознания, нравственно-психологическим устройством личности и объясняются в конечном счете отнюдь не идиллические запахи, переполняющие произведение, в котором все «смердит» и «воняет».

Антиэстетический, отталкивающий, грубо-животный характер запахов является существенной особенностью бабелевского одоризма. Это как будто бы та же деэстетизация, что и в «Железном потоке» А. Серафимовича⁸, однако ее генетические мотивы и художественные функции несколько, хотя и не в корне, иные. Суть различия — опять-таки в герсе-повествователе, впрочем не только в нем одном.

В «Конармии» Бабеля, где примерно два с половиной десятка указаний на всевозможные запахи, — все они избличают в повествователе урбанистическую природу сознания и чувств. Остановимся на этом подробнее.

Уже в первой новелле конармейского цикла «Переход через Збруч» Бабель роняет фразу: «Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу»⁹. Трудно, кажется, воочию не представить жестокое сражение, прокатившееся накануне, — «великое безмолвие рубки».

Действие следующей новеллы — «Костел в Новограде» — происходит в польском костеле, покинутом ксендзом перед приходом красных. В храме остались помощник сбежавшего настоятеля и старуха-экономка. Дважды упомянутые запахи связаны с католической церковью, — это подчеркивает пропитанность всего вокруг духом конфессионального быта, не нуждающегося в революционной крови: даже бисквиты пани Элизы «пахли, как распятие. Лукавый сок заключен был в них и благовонная ярость Ватикана» (с. 21). Другой запах принадлежит Ромуальду, помощнику ксендза, трагическая история которого рассказана в присущей бабелевскому повествованию манере бесстрастной репортажности: «Гнусавый скопец с телом исполина, Ромуальд величал нас «товарищами». Желтым пальцем водил он по карте, указывая круги польского разгрома. Охваченный хриплым восторгом, пересчитывал он раны своей родины. Пусть краткое забвение поглотит память о Ромуальде, предавшем нас без сожаления и расстрелянном минометом. <...> Он стал бы епископом — пан Ромуальд, если бы он не был шпионом» (с. 21). В эту сниженную харак-

теристику персонажа органично вписывается «запах», имеющий не непосредственное содержание, а опосредованную подсветку: «Я вижу тебя отсюда, неверный монах в лиловой рясе, припухлость твоих рук, твою душу, нежную и безжалостную, как душа кошки, я вижу раны твоего бога, сочащиеся семенем, благоуханным ядом, опьяняющим девственниц» (с. 22) (разрядка моя. — *Р. Н.*).

В том же новгородском костеле происходит действие новеллы «Пан Аполек». Поздней ночью, после ужина, в кухне пани Элизы бродячий художник рассказывает еретическую историю о браке Иисуса и Деборы. Этот кощунственный для ортодоксального католика рассказ приводит в ярость костельного служку Робацкого. Эта сцена, в которой происходит стычка старого и нового, традиционного и крамольного, живого и мертвого, что вообще свойственно бабелевскому видению и изображению мира¹⁰, достигает своей пластической зримости, осязаемой вещественности в том числе и при помощи запахов. Кухня пани Элизы еще сохраняет «католический дух»: в ней душистыми вечерами собирались тени старой холопской Польши (с. 32), велись беседы «о романтических временах шляхетства, о ярости бабьего фанатизма, о художнике Луке дель Раббьо и о семье плотника из Вифлеема» (с. 35). В кухне — душно, топится печь и пахнет еловыми ветками, повсюду разбросанными¹¹. Именно в этом полуреальном мире появляется рассказчик — писарь Лютов, который и сам-то неотчетливо разбираясь в происходящих вокруг событиях — льющейся крови, обесцеления человеческой жизни — сознает тем не менее обреченность вчерашнего существования: «... за окном стоит ночь, как черная колонна. За окном окоченел живой и темный сад. Млечным и блещущим потоком льется под луной дорога к костелу. Земля выложена сумрачным сиянием, ожерелья светящихся плодов повисли на кустах. Запах лилий чист и крепок, как спирт. Этот свежий яд впивается в жирное бурливое дыхание плиты и мертвит смолистую духоту ели, разбросанной по кухне» (с. 36) (разрядка моя. — *Р. Н.*).

Важная роль отведена запахам в новелле «Солнце Италии». Герой ее, «тоскующий убийца» Сидоров, изливает свою душу в письме к женщине. Конармейские будни скучны ему, неприятна и «солдатня, пахнувшая сырой кровью и человеческим прахом» (с. 39). Сидоров не желает погибнуть в рядовом бою, считая, что он создан для более великих дел. Он уже готовится к... убийству итальянского короля, изучая для этого язык и карту столицы Италии. Ущербность героя запечатлена портретно: лицо его — «мертвенное... безжизненная маска, нависшая над желтым пламенем свечи» (с. 41). А перед Сидоровым — альбом города Рима: «пышная книга с золотым обрезом стояла перед его оливковым невыразительным лицом» (с. 40)¹². И здесь писатель противопоставляет затхлый мир героя карти-

нам живой природы, причем немалую лепту в это противопоставление вносит и запах: команата Сидорова «была темна, мрачна, все дышало в ней ночной сырой вонью, и только окно, заполненное лунным огнем, сияло как избавление» (с. 40) (разрядка моя. — *Р. Н.*).

В новелле «Гедали» описана лавка старьевщика: «Диккенс, где была в тот вечер твоя тень? Ты увидел бы в этой лавке древностей золоченные туфли и корабельные канаты, старинный компас и чучело орла, охотничий винчестер с выгравированной датой «1810» и сломанную кастрюлю» (с. 42). Вся атмосфера произведения пронизана грустью и «густой печалью»: уходят в прошлое религиозные обряды, всюду нищета и разорение, закрыты лавки и магазины, все мертво и уныло. Эта трупная атмосфера царит и в лавке Гедали — чучело орла, мертвая бабочка и мертвые цветы. И вполне естественно, что рассказчика в этой обстановке «обволакивает легкий запах тления» (с. 43).

Наибольшее в конармейском цикле количество «ароматов» встречается в новелле «Берестечко». Их здесь целый букет. Реципиентом является тот же Лютов, человек городской и утонченный. Его явно раздражают зловонные подвалы и конюшни местечка: «Здесь скопляются за много дней человечьи отбросы и навоз скотины. Уныние и ужас заполняют катакомбы едкой вонью и протухшей кислотой испражнений. Берестечко нерушимо воняет и до сих пор, от людей несет запахом гнилой селедки. Местечко смердит в ожидании новой эры» (с. 84) (разрядка моя. — *Р. Н.*). Последняя фраза этого отрывка, кроме прямого, имеет и символический смысл: Берестечко олицетворяет собой прошлое, которое, словно перегной, удобряет почву для молодых побегов новой жизни.

В костеле этого местечка («У святого Валента») бойцы обнаружили в одной из комнат груды шелка. Сашка, медицинская сестра 31-го полка, принялась перебирать ткани: «Она копалась в шелках, брошенных кем-то на пол. Мертвенный аромат парчи, рассыпавшихся цветов, душистого тления лился в ее трепещущие ноздри, щекоча и отравляя» (с. 100) (разрядка моя. — *Р. Н.*). Фраза эта явно сродни «пахнушим» бисквитам пани Элизы и «благоуханному яду» католического божества из новеллы «Костел в Новограде».

Тело же самой Сашки — «цветущее и вонючее, как мясо только что резанной коровы» (с. 100)¹³. С «коровьими» запахами читатель сталкивается и в «Жизнеописании Павличенки», где герой говорит о себе: «... воняю я, как разрезанное вымя»; «... как я молоком воняю» (с. 68, 69), но в данном случае эти запахи объясняются тем, что носитель их — пастух.

В одном из произведений конармейского цикла («Сашка Христос») встречается выражение «от земли пахло кисло, как от солдатки на рассвете» (с. 64). В тексте новеллы запах этот

сопутствует крестьянам — Тараканычу и Сашке. Представляется, что этим людям свойственно скорее сравнение различных явлений с землей, а не наоборот: крестьянин наверняка скажет, что солдатка на рассвете пахнет как земля. Приведенное же в тексте выражение характерно для человека городского, мяслящего иначе, нежели сельчанин¹⁴.

Иногда Бабель «сдвигает» запахи, «остраняет» их. И тогда появляются выражения типа «вдова, пропавшая вдовьим горем», «свежее сено, зажигательное, как духи», «сено, пахнущее духами и безмятежностью». Писатель как бы контаминирует запах с состоянием человека и его атрибутами. Пример подобного запаха обнаруживается и в рассказе «одесского» цикла («Отец»): «Старик съел зразу, пахнущую, как счастливое детство» (с. 174). В таких случаях вполне уместно говорить об ассоциативно-контекстовом одоризме («вдовый запах», «счастливое детство»), получающем нужное истолкование лишь в соответствующем контексте.

Бросается в глаза тот факт, что запахи в «Конармии» явно не природного, не «земного» происхождения — они словно бы искусственны, «вторичны». И это понятно, ибо И. Бабель — горожанин, а у горожан нет, естественно, того ощущения земли, каким наделены сельские жители. Именно потому, что писателю незнакомы сельские ароматы, он и сравнивает запах земли с запахом человеческого тела, запах лилий — со спиртом, запах сена — с духами. Бабель сводит их с аналогами, более знакомыми «нюху» горожанина, его ментальному опыту.

А. Лежнев как-то писал о Б. Пастернаке, что поэт «в восприятии природы все же дачник. Он видит природу в саду, в парке, на даче, из окна вагона»¹⁵. Сказано это было в 20-е годы и не покрывает всего творчества поэта, но в известной прозорливости отказать критику нельзя и сегодня. То, что Лежнев адресует Пастернаку, может быть, по нашему мнению, целиком приложено к бабелевской «Конармии»¹⁶.

С иным художественно-одорическим сознанием знакомят нас «Партизанские повести» Вс. Иванова. Иная корневая система мировидения сообщает творчеству писателя и отличительную от бабелевской поэтическую специфику. Богатство и одушевленность ароматических красок в ивановских произведениях — органическое порождение реальности, опыт которой автор претворил в образную картину бытия.

Простые количественные подсчеты показывают, что мир запахов в повестях Иванова гораздо массивнее, разнообразнее и многослойнее бабелевского. А во многом дает совершенно иной — обратный — механизм создания метафор и сравнений одорического свойства.

Выше уже приводилось бабелевское сравнение запаха земли с запахом тела «солдатки на рассвете». В противоположность этому у Иванова опора аналогичных сравнений — зем-

ная плоть, движение писательской мысли начинается от нее, а не наоборот: Соломиных, «...пахнувший землей»¹⁷, «...пахнущее землю плотно из мужицких тел» (т. 1, с. 154), «...пахнущие дымом и землей люди» (т. 1, с. 493), «...они (мужики. — *Р. Н.*) пахнут землей» (т. 1, с. 525), «мягкие спины (скота. — *Р. Н.*) пахнут камышами и землей» (т. 1, с. 580), «...пахнущие землей травы» (т. 1, с. 596), «ладони начинают пахнуть землей» (т. 1, с. 596), «...запахами земли наполненное небо» (т. 1, с. 597), «дерево землей пахнет» (т. II, с. 123), «...голос черноземами пахнет» (т. II, с. 114).

В противоположность одоризму бабелевской «Конармии» почти все запахи у Вс. Иванова «земные» природные и естественные: «Земля дышит запахами вечными, нерукотворными... Запахи земляные, извечные. Непереносные» (т. I, с. 303—304), «От вековых земель — вековые запахи» (т. II, с. 138).

Небезынтересно сравнить и источники запахов у обоих писателей:

И. Бабель «Конармия»

1. кровь
2. сырая кровь
3. мясо (женщины)
4. прах (человеческий)
5. убитые лошади
6. испражнения
7. моча
8. гление
9. вонь (сырая)
10. вонь (едкая)
11. селедка (гнилая)
12. тряпье (зловонное)
13. избы (прокисшие)
14. местечко (смердит и воняет)
15. вымя
16. парча (мертвенный аромат)
17. молоко
18. ветви ели
19. сено
20. лилии
21. духи
22. мыло
23. земля
24. вдова
25. бисквиты

Вс. Иванов «Партизаны»

- герань
- черемуха
- осока
- папоротник
- земляника
- осот
- пучки (растения — *Р. Н.*)
- камыш (прелый)
- мох
- ил
- зерно
- хлеб
- опара
- вода
- смола
- табак
- самогонка
- земля
- влажные соки
- дым
- глина
- щепки
- краска
- девка
- люди

Нетрудно заметить, что подавляющее большинство запахов у Иванова именно природного, «земляного» происхождения; у Бабеля же такие запахи единичны, его «букет» сугубо «городской». Различия эти исходят от героев-реципиентов, воспринимающих запахи. В произведениях Иванова реципиенты — крестьяне, а у Бабеля — либо горожанин Лютов, либо сам автор (тоже отнюдь не сельчанин).

Интересно и то, что Иванов передает запахи в «Партизанах» лишь с помощью глагола «пахнуть» и его производных. Да и запахи у него нейтральны, либо благовонны: лишь один раз в повести сказано, что «пахло . . . чем-то не хорошим — кажется, прелым камышом от повети» (т. I, с. 83). У Бабеля же запахи выражаются преимущественно словами «воняет», «зловоние», «смердит», «несет», «протухший». Эта полярность одоризма — еще одно подтверждение приведенной выше тезы Г. Горбачева. Тут становятся особенно уместными фразы М. Горького о «бодлеровском пристрастии Бабеля к испорченному мясу» и мнение критика П. Новицкого: «Новеллы И. Бабеля переполнены сладко воняющим человеческим мясом. Они пахнут приторно и пряно»¹⁸.

Полярны и подыскиваемые писателями определения для «расцветки» запахов: у Иванова: «легко пахло», «смолисто», «сладко», «тихо», «сладостно» — у Бабеля: «едко», «кисло», «прокисший». И еще одно следует отметить: в прозе Иванова запахи даны как бы сами по себе, легко узнаваемыми, не требующими вспомогательных сравнений с другими запахами. Одсронись Бабеля почти на четвертую часть состоит из сравнений.

Как отмечалось, за крайне редким исключением, все запахи «Партизан» благовонны и заключают «положительную» семантику. Объясняется это, по всей видимости, тем, что изображаемые в произведении события происходят в родной для героев-крестьян стихии — в пределах сельского топоса. Но уже в следующей повести трилогии — в «Бронепоезде 14-69» действие теряет свою исключительную прикрепленность к однотипному пространству, переносясь в различные природные и социальные сферы (многие эпизоды развернуты внутри самого бронепоезда). Отсюда и большее разнообразие запахов. В отличие от «Партизан», где все они — «сельские», «земляные», в одористике «Бронепоезда» появляются новые тона, если можно так выразиться, «городского» происхождения. При этом «деревенское» и «полисное» — взаимоотталкиваются и поляризуются. Здесь, как писал Вяч. Полонский, проявляется «крестьянское, деревенское мироощущение нашего автора . . . У него нет иных красок, кроме тех, что почерпнуты из деревенского, негородского бытия . . . Его страницы щедро украшены образами, которые дышат солнцем, пахнут лесом, овеваны степными ветрами. Когда же он захочет выйти за пределы деревенского кру-

га — слабеют и сила и краски... Перед нами крестьянин, а не горожанин, поэт земли, а не индустрии. Ему близки и понятны леса, степи, с их красками и запахами, но далеки и непонятны каменные города»¹⁹.

Особый характер одоризма «Бронепоезда 14-69» наглядно демонстрирует приведенная ниже таблица:

Запахи, соотносимые с «землей»

смола
пашни
море
деревья
песок
камень
ил
водоросли
хлеб
травы
скот, рыба и т. п.

Запахи, соотносимые с «городом»

каменный уголь
жареное мясо
испражнения
аммиак
портянка
горячая земля
чеснок
масло
горелое мясо
теплая кровь
гнилая вода

«Городской» букет у Вс. Иванова явно сродни «ароматам» бабелевской «Конармии». В недеревенских эпизодах «Бронепоезда...» превалируют антиэстетические запахи: «...пахло каменным углем и горячей землей. Как банка с червями, потела плотно набитая людьми станция»; «пахло из теплушек потом, пеленками, и подле рельс пахла аммиаком растоптанные испражнения», «пахло мясом, чесноком, маслом»; «...грязно пахнувшая, как солдатская портянка, скамья»; «...гнило пахнувшая, похожая на ржавую медь, вода»; «нехорошо пахло масло и углем»; «пахло горелым мясом»; «вязко запах кустарник теплой кровью». Близки бабелевскому одоризму и даваемые запахам определения: «грязно», «гнило», «вязко», «нехорошо» (пахло), и новые, чуждые селу, реципиенты — капитан Незеласов и «люди незнаемых земель».

В повести этой встречаются и запахи морские, которые, казалось бы, следует отнести к разряду «городских», так как город в произведении — морской порт. Но запахи эти ассоциируются не с городом, а с примкнувшими к партизанам рыбаками, и потому место их — по «эту сторону баррикад».

Оппозиция город — деревня прослеживается в целом ряде эпизодов повести. Например, исконное недоверие деревни к городу проявляется в диалоге партизана Знобова с председателем городского ревкома Пеклевановым. Иронизируя над политической незрелостью партизан, Пеклеванов говорит ему: «Эсеровщины в вас много... землей от вас несет». Знобов парирует: «А от вас колбасой» (т. I, с. 136). Председатель рев-

жома вкладывает в свои слова мысль о присущем крестьянам консерватизме, об их неорганизованности и стихийности. Знобов же, отвечая ему, выражает свою «мужицкую» душу (хотя номинально колбасный запах объясняется тем, что перед Пеклевановым лежали «мелко нарезанные ломтики колбасы»).

Как видим, одоризм выступает одним из стилиобразующих факторов, хотя и далеко не принципиальной важности, но заметным и, главное, живо и остро ощутимым. И стилиобразующую значимость одоризма следует осознать в самых широких границах: за индивидуально-неповторимым одористическим письмом стоит нередко то общее, что называют «стилем эпохи». Это утверждение находит подкрепление в одористическом письме целого ряда советских писателей «первого призыва»: М. Шолохова, А. Фадеева, Б. Лавренева, А. Малышкина, Л. Сейфуллиной, А. Серафимовича и др.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963. С. 281.

² Горбачев Г. Современная русская литература. Л., 1928. С. 226.

³ Воронский А. Указ. соч. С. 281.

⁴ И. Э. Бабель: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 53.

⁵ Одной из причин подобного отождествления послужило то, что Бабель действительно служил в Конармии под фамилией Лютов.

⁶ Великая Н. Советская проза 20-х годов. Формирование эпического сознания и проблемы повествования. Владивосток, 1972. С. 72.

⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 60—61.

⁸ См. об этом: Назарьян Р. Об идейно-художественной функции одоризма//Проблемы поэтики. Вып. IV. Самарканд, 1978.

⁹ Бабель И. Избранное. Кемеровское кн. изд-во, 1966. С. 19. (В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)

¹⁰ См. об этом: Назарьян Р. Цвет как категория поэтики//Вопросы теории и истории литературы. Труды СамГУ. Вып. 254. Самарканд, 1974.

¹¹ Ель здесь как атрибут христианского рождества тоже соотносится с католицизмом.

¹² Живой — «золотой», яркий и радостный, цвет противопоставлен «оливковому» (мутно-желтому с коричневым оттенком), данному к тому же в тусклом «желтом пламени свечи».

¹³ М. Горький, высоко ценя творчество Бабеля, писал ему тем не менее следующее (по поводу пьесы «Мария»): «Лично меня отталкивает она прежде всего Бодлеровым пристрастием к испорченному мясу. В ней, начиная с инвалидов, все люди протухли, скверно пахнут...» (Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 44).

¹⁴ В этой связи уместно напомнить суждение С. Гайсарьяна о том, что между городом и деревней «нет и долго еще не может быть полного тождества. Город останется городом, а деревня — деревней... В городе темп жизни динамичней, быстрее, суматошной, в деревне — тише, спокойней, размеренней. И поэтому ощущения, чувства, мысли, ассоциации, вкусы и даже духовные запросы людей там и здесь не одинаковые. И в особенности не одинаково у них чувство природы» (Вопросы литературы. 1972. № 6. С. 47).

¹⁵ Лежнев А. Современники. Литературно-критические статьи. М., 1927. С. 48.

¹⁶ Другие, не упомянутые до сих пор запахи «Конармии» вряд ли нуж-

даются теперь в комментариях: «Пахло духами и приторной прохладой мыла», «тряпье издавало зловоние», «прокисшая духота», «вонючая жидкость», «пахло шамни», «душистые вечера».

¹⁷ Иванов В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1973. С. 61. В дальнейшем все ссылки на это издание приводятся в тексте, первая цифра в скобках указывает том, вторая — страницу. Для примеров использованы и отдельные материалы, выходящие за пределы «Партизанских повестей», что позволяет подкрепить высказанные суждения или уточнить их.)

¹⁸ И. Э. Бабель: Статьи и материалы. С. 52.

¹⁹ Полонский Вяч. Очерки современной литературы. М., 1930. С. 216—218.

А. Л. ЗИМИН

Читинский государственный педагогический институт им. Н. Г. Чернышевского

ВЕЧНЫЕ ОБРАЗЫ В РАССКАЗАХ «ФАНТАСТИЧЕСКОГО ЦИКЛА» ВС. ИВАНОВА

Сложен порой путь книги к читателю. Но еще сложнее оценивать произведение, определять его место в историко-литературном процессе, в творческой системе писателя, если время создания отделено от времени выхода в свет многими годами. Именно так произошло с «фантастическим циклом» Вс. Иванова. Задуманный и начатый в тяжелую военную пору, он стал явлением литературной жизни лишь после смерти писателя, в 60-е годы. Между тем рассказы «Медная лампа», «Пасмурный лист», «Сизиф», «Агасфер», «Сизиф, сын Эола», «Соккол», повесть «Опаловая лента», роман «Эдесская святыня» — значительные художественные события в отечественном искусстве XX века.

Говоря условно, можно выделить два подхода к рассмотрению ивановского цикла в целом и отдельных произведений, входящих в него, в частности. Во-первых, закономерное стремление увидеть в содержательной ткани отражение социально-политической проблематики и, во-вторых, определение художественных признаков «вневременного, философского характера», когда «сама значительность поставленных вопросов делает его рассказы подчеркнуто современными»¹. Прислушаемся к голосу самого писателя. В одном из вариантов предисловия к планируемому сборнику «фантастических» рассказов и повестей Вс. Иванов писал: «Я хочу показать психологическое состояние своих героев...»². В этой связи есть все основания согласиться с Л. Гладковской, верно понявшей и сформулировавшей одну из принципиально значимых особенностей «фантастического цикла»: «Иванов хорошо чувствует и умело использует условность мифического сюжета для освещения жизни в новых

поворотах, непривычных срезах»³. Вот в этой-то «непривычности» взгляда писателя, укрепленной вековой мудростью мифа, притчи, легенды, как кажется, все и дело.

Перед нами не фантастика в привычном понимании этой жанровостилевой формы. В письме к своему другу художнику Уфимцеву (4 марта 1945 года) Иванов сообщал, что его произведения «не фантастические в прямом значении, а размышления на эту тему»⁴. Сколь в таком случае неточна попытка И. Соловьевой (из ее в целом небезытересной статьи «Заметки о стиле Вс. Иванова») представить «фантастический цикл» как творческую неудачу писателя: «... фантаст и творец мифов по своей природе, он (Иванов. — А. З.) напрасно пытался сводить фантастику к жанру и пробовал в поздние свои годы писать фантастические повести, как «Агасфер», легенды, как «Сокол», терпя художественные потери»⁵.

Важнейший идейно-композиционный нерв «фантастического цикла» — вечные темы и образы. Они несут в сюжетно-образной структуре произведений некую двойную нагрузку. С одной стороны, являются необходимым элементом фабульного действия — «реального», отражающего событийную канву, и фантастического, или, точнее, условного. С другой — позволяют ввести в художественное содержание максимум конвенциональной информации, которую изначально заключают в себе древний миф или архетипический сюжет.

Обращение к вечным образам приводит автора к минимуму изобразительности. Спрессованность сюжетных ситуаций, присутствие в них архаической «культурной памяти», узнаваемость пространственно-временных моделей миробытия, философичность аккумулируют энергетику родовых нравственных представлений и отношений людей. Писатель следует той цели искусства, которая, по словам Г. Лессинга, состоит в том, чтобы «научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинной сущностью добра и зла»⁶. Именно эта извечная контроверза добра и зла находится в центре «фантастического цикла», задуманного во время великой и беспощадной битвы этих сил во второй мировой войне.

В научной литературе уже обращено внимание на то, что тема рассказа «Медная лампа» неслучайна в творчестве Иванова: она связана с проблемами, получившими художественное воплощение в романе «Похождения факира»⁷. Отсюда и ощущение «давнего знакомства» автора и героя рассказа. Основной нравственный посыл произведения — грустно-оптимистический: «В человеке заложено так много надежд!» (5). Увы, их материализация и утоление связаны не столько с возможностями волшебной лампы или сюрпризами судьбы, сколько с нравственными устоями самого человека, его духовностью, этической позицией. Все происходящее в рассказе развивается в двух планах: подчеркнуто сниженном, реально-земном и услов-

ном, гипотетическом. Писатель обращается к т. н. «бродячему» сказочному сюжету о волшебной лампе, исполняющей все желания. Правда, фантастические возможности лампы у Иванова сознательно ограничены: помочь в любви она бессильна. Но зато может сделать все, чтобы ее обладатель без усилий стал достойным этого чувства, по крайней мере принял внешний облик, привлекающий окружающих людей.

Автор намеренно создает неприглядную обстановку жизни героя: окурки, грязная оберточная бумага, запах завали и навоза. Так живут и кривоногий инспектор училища, и городской пьяница Степа Носовец с убого-циничными рассуждениями о «сущности любви». Да и сам волшебный сосуд внешне неказист и непривлекателен, вызывая низовые, житейски-обыденные сравнения: он похож «на крестьянский двухносыый умывальник, который всегда раскачивается, роняя в лохань крупные звонкие капли холодной воды» (8). Таинственный же дух, по свидетельству владельца лампы Васи Михнева, является чаще всего в виде рыжего козла. Но именно в этой жизни существует Ольга Залуцкая, ради которой герой решил с помощью волшебной лампы стать лучше, добиться ее любви, стать счастливым. Но что есть для него счастье? — любовь Ольги. А для этого необходимо из всех стремлений, «разбросанных, как поленья, когда колют чурку» (14), выбрать одно и осуществить его с помощью волшебства. Герой уверен, что без труда «может выбрать себе счастье» (14). И вот здесь-то и начинается гипотетическая, воображаемая жизнь: лампа способна сделать его императором, Гераклом, полководцем, купцом, банкиром... Но выбрать оказывается нелегко, потому что герой ориентируется не на свой идеал счастья, а на тот образец, который прельстил бы Ольгу. К тому же есть еще одно обстоятельство, ограничивающее его фантазию, — нравственная установка личности, «мешающая» быть до конца свободным. Как бы ни желал он взаимной любви, как ни хотел бы вырваться из серой, до омерзения надоевшей жизни, стать одним из тех «людей, для которых другие — только лишь любовницы, повара, конюхи», ему не дано по человеческой, морально-этической природе. «Фальстаф, Дон-Жуан, Гаргантюа возмущает меня, — признается он. — Накаленные своими желаниями, они бегут по миру, высунув язык, ничего не видя в нем духовного и высокого и не понимая, что холодная и мрачная материя смеется над ними» (18). И вдруг оказывается, что счастье — это прежде всего «благо людей, обладающее <...> притягательной силой...» (18). Но в этом, к сожалению или к счастью, лампа не может помочь. Он отчетливо понимает это, когда остается «в тоске, пламенной и страстной, один посередине мира» (20). Но есть и другое представление о счастье, то, при котором человек меняет свое мироотношение, а стало быть, ломает себя самого, находя облегчение в «горе и падении».

Так сталкиваются в рассказе два разных подхода к одной из самых древних категорий бытия — человеческому счастью. Кому-то необходимо, чтобы счастлив был весь мир, и лампа тогда ему не нужна, поскольку ничем не может помочь; для другого достаточно удовлетворения ближайших, вполне прозаических желаний, и волшебная лампа Алладина — его вечная спутница.

В рассказе «Агасфер», наиболее сложном в сюжетном отношении и своей философской наполненностью, Иванов использует широко известную библейскую легенду, в истолковании которой близок к горьковской концепции антигероя (образ Ларры в рассказе «Старуха Изергиль»). Однако у Иванова все гораздо сложнее и противоречивее. Агасфер — порождение творческого порыва необычной силы, он создан умом и чувством Пауля фон Эйтцена. Вместе с тем он — своеобразный двойник героя рассказа Ильи Ильича, ипостась его духовной имажинации. В зыбкой дымке полусна, когда трудно отделить явь от сновидения, происходит второе превращение вечного духа: соединив когда-то в себе миф и его творца, сейчас Агасфер вновь раздваивается, каждая из его частиц — антипод по отношению к другой. В основе поединка противоположных начал, воплощенных Агасфером и Ильей Ильичем, лежит нравственно-философская проблема, существовавшая испокон века, но актуализированная событиями второй мировой войны, которые введены в контекст рассказа и диктуют необычный поворот темы. Чтобы выйти из спора-битвы победителем, герою необходимо возненавидеть своего собеседника, что означает — возненавидеть героя собственного сценария, с одной стороны, и свое подобие, с другой. А для этого требуется понять философию двойника, которая неприкрыто античеловечна, несмотря на всю убедительность и в чем-то даже привлекательность оболочки, в которую облечена.

Пауль фон Эйтцен как истинный творец жертвует всем, что было ему дорого и свято, для осуществления замысла, но делает это ради себя самого, лишая тем самым свой труд гуманистического содержания. Отсутствие человеческого в творчестве не компенсируется силой искреннего чувства, необыкновенностью идеи, так как сама идея бессмысленна, порочна, если не направлена на людей. Он достигает цели: становится бессмертным. Но, увы, счастья это не приносит. Бессмертие не абсолютно, оно постоянно требует новых жертв. Жизнь для Агасфера — мучительное существование и поиск слабых духом. Он духовный вампир, с беспощадной циничностью губящий людей для продления своего бытия, выкачивающий не кровь, а душу. Зло, победившее однажды, становится могущественнее и сильнее, порождая новое зло и безуспешно пытаясь достигнуть берега счастья. Агасфер в ивановском рассказе потерял перспективу, хотя не замкнут временем и простран-

вом. В этом исток не только непривлекательности, но и трагичности образа.

В рассказах «фантастического цикла» Иванов утверждает гуманистическую мысль о единстве счастья и «догмы» (по собственному выражению писателя), т. е. подчинения личных стремлений и желаний общему состоянию эпохи и человечества. Несовпадение этих понятий приводит к духовному краху, падению, эмансипации зла. Не может быть индивидуального счастья среди повсеместного горя; счастье не должно основываться на страдании, на забвении или попрании законов человеческой морали — таковы в общем виде размышления писателя, возникшие во время самой беспощадной из войн в истории планеты.

В рассказе «Сизиф, сын Эола» Иванов обращается к мифу о сыне повелителя ветров, бывшем царе Коринфа, осужденном Зевсом на вечный и бессмысленный труд. Писатель, во многом сохранив внешнюю оболочку мифа, коренным образом изменяет его содержание. Выступая в качестве сюжетообразующего элемента, миф выполняет и еще одну важную функцию: идейная концепция рассказа входит в противоречие с привычным пониманием образа Сизифа и его труда.

Герои рассказа поставлены автором в ситуацию выбора своего жизненного пути. Солдат Полиандр, отдавший долгие годы службе в войске Александра Македонского, возвращается на родину, в город Коринф, с целью стать окрашивателем тканей. Кажется, что он, вдоволь побродив по свету, мечтает о спокойной, мирной жизни. Сизифу же даровано прощение, с завтрашнего дня он свободен от наказания и может вернуться домой. Внешние обстоятельства не диктуют героям решения, выбор целиком и полностью зависит от них самих.

Сизифов труда, по установившемуся пониманию мифа, — труд бессмысленный, лишенный цели, монотонный и убивающий радость творчества. Но уже внешний портрет Сизифа, данный Ивановым, не согласуется с традиционной трактовкой: лицо его было наполнено «победным избытком дней, который встречается крайне редко и прежде всего указывает на необыкновенную силу и умелое и терпеливое расходование этой силы» (54). Труд не только превратил обломок скалы в «черную, отполированную до блеска морской гальки круглую глыбу», но и перевернул нравственные понятия Сизифа, прославившегося убийствами и грабежами. Сам камень становится похожим на «отливку раскаленного оранжево-желтого металла». Постепенно и незаметно для себя Сизиф поднялся из подземного царства Гадеса на землю; к солнцу, вверх, по крутому наклону горы стремится его камень.

Мирные планы Полиандра неустойчивы и улетают, как только он вспоминает былые свои воинские подвиги, власть над людьми, дарованную силой меча. Солдат переполняется:

желанием отомстить вероломному Кассандру и зовет Сизифа «грабить, убивать, насиловать и собирать сокровища» (60). От согласия или несогласия Сизифа зависит дальнейшее развитие сюжета, проясняющее позицию автора: чем же заслужено его прощение Зевсом — безропотным трудом или внутренним перерождением. Неожиданно для солдата он возвращается к своему привычному занятию — вновь втаскивает камень на вершину горы, откуда тот неумолимой силой будет сброшен вниз. Но это не слепое и нерассуждающее подчинение автоматизму привычки, — наоборот, выбор Сизифа — сознательное сопротивление злу. «Р-р-рад вор-рочать навстречу ветру бесполезные камни, чем сеять быстро восходящее зло...» — такова правда нового Сизифа, занятого работой, очищающей душу.

Переосмысленный миф сталкивается с действительностью, как сталкиваются жизненные интересы Сизифа и Полиандра. От этого высекается та искра, что высвечивает гражданскую позицию самого автора.

Наиболее фантастичен рассказ «Пасмурный лист». Время действия — настоящее, эпоха Великой Отечественной войны, и будущее, которое связано не только с образом главного героя Николая Михалыча Разломова, но и с общей главнейшей борьбой со злом во вселенском масштабе. Впервые в творчестве Иванова возникает мотив необходимости полного уничтожения фашизма как идеологии и морали, который получит наивысшее развитие в цикле очерков, написанных на Нюрнбергском процессе. Прямая зависимость будущего от того, что совершается ныне, осознается писателем в полной мере, для этого в рассказ вводится миф о Геракле, точнее, история его одиннадцатого подвига — похищения яблок из сада Атланта, выращенных самой Землей.

Образ ивановского Геракла привлекает не грандиозностью подвигов, а их человеческой сутью: «Он поставил задачей своей жизни биться для блага людей со всем нечистым и злым, если даже это будет сопряжено с могучими трудами и гибельными опасностями» (31). Листья дерева «пенсива» приобретают пасмурный вид, когда рядом нет людей. Гиперболично изображена сама яблоня, выросшая из семечка яблока Гесперид в непроходимых горах Джунгарского Алатау: «... огромное, в три обхвата, дерево, с толстыми безлиственными сучьями. В дупле, для масштаба, помещался всадник, держащий в поводу коня» (29). Но яблоня обладает еще и необыкновенными свойствами переносить человека в будущее. Испытав это, Разломов попадает в полуреальность: он и там, где происходит сражение при «пенсиве», и здесь, в московской квартире военного времени: «Николай Михалыч ведет машину и в то же время пробует ногой штукатурку возле своего окна» (39). Чтобы доказать «самому себе реальность происходящего», он «уно-

сит» в будущее тушь, нужную для снятия четрежа с необыкновенной машины. Сражение при «пенсиве» — гипотетическое отражение войны с современным писателю всемирным злом — фашизмом. «Противник хочет оцепить Землю, накрыть ее сплошным покровом, поглощающим лучи солнца. Если не помешать, через час, два, три солнце для Земли погаснет и наступит вечная холодная и гибельная ночь. Все светлое и радостное, что существовало на Земле, все то, ради чего трудились и боролись в далеких веках человечество, ради чего умирало, страдало, лежало в ранах и болезнях, все погибнет» (42). Подвиг Геракла — война с фашизмом — сражение при «пенсиве» выстраиваются в единый ряд непрекращающейся борьбы добра со злом.

Действие рассказа «Сокол» происходит в далеком от нас XVII веке. Иванова привлек декамероновский сюжет, перенесенный им на русскую почву. В одной из новелл «Декамерона» (девятая пятого дня) рассказывается о юном Федерико дельи Альбериги, разорившемся из-за любви к очаровательной и добродетельной монне Джованне. Он подает на обед дома сердце своего любимого сокола; она, пораженная благородством и силой любви Федерико, выходит за него замуж. Любовь побеждает все, верность ей приносит в конце концов награду — таков вывод Боккаччо и, в рассказе Иванова, Мальпроста. История князя, однако, намного прозаичнее и драматичнее. Подзолев убивает кречета, подаренного царем Алексеем Михайловичем, чтобы завоевать любовь. Но, во-первых, впадает в немилость, а во-вторых, получает в награду жену, которую не любит.

Конфликтная параллель двух сюжетов оттенена мотивом поздней поэмы того же Боккаччо «Ворон», название которой символизирует слепую любовь, отнимающую у человека разум. Истина, поразившая Мальпроста в декамероновской новелле, и истина, увиденная им в жизни, различны. Герой остается верен своей формуле — «любовь — жизнь», но автор во многом с ним не согласен, понимая жизнь более многомерно, в ее реальной противоречивости.

Т. В. Иванова высказала однажды такое суждение: «Всеволод Иванов всю свою сознательную жизнь посвятил поискам истины, поискам своих, не хоженных другими, путей в искусстве»⁸. Есть все основания согласиться с этой характеристикой творческого гедо писателя, чье общение с вечными ценностями бытия всегда отличалось глубинной связью с современностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Краснощекова Е. Всеволод Иванов//Иванов В. Избранные произведения: В 2 т. Т. I. М., 1968. С. 25.

² Иванов В. В. Медная лапа. М., 1966. С. 4. (Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)

³ Гладковская Л. Новая встреча со Всеволодом Ивановым//Нева. 1970. № 2. С. 190.

⁴ Иванов В. В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1974. С. 631.

⁵ Соловьева И. Заметки о стиле Вс. Иванова//Новый мир. 1970. № 2. С. 224.

⁶ Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 133.

⁷ Краснощекова Е. Указ. раб. С. 23.

⁸ Иванова Т. Сын всего человечества//Простор. 1985. № 3. С. 190.

Т. М. КОЛЯДИЧ

Московский государственный педагогический университет им. В. И. Ленина

ОБРАЗ МАТЕРИ В ВОСПОМИНАНИЯХ В. КАТАЕВА «РАЗБИТАЯ ЖИЗНЬ, ИЛИ ВОЛШЕБНЫЙ РОГ ОБЕРОНА»

В эстетике и поэтике современной прозы «вечные» образы занимают особое место. Являясь одной из наиболее ярких разновидностей образа-символа, они несут многоплановую художественно-смысловую нагрузку. Основное их качество — соединение в один культурно-ассоциативный ряд конкретно-исторического и общечеловеческого — представляет неисчерпываемые возможности для актуализации новых художественных аспектов в том числе и мемуарно-биографического жанра.

Наше обращение к образу матери как вечному мотивируется не только широкой его распространенностью в культуре, но и тем, что многовековая история функционирования этого образа не вызвала снижения ни философской, ни этико-эстетической сущности. Больше того, в литературе последних лет наметился отчетливый поворот к его трактовке как воплощению нетленных гуманистических ценностей.

Хорошо известно: авторы воспоминаний наиболее подробно реконструируют ту среду, в которой проходило их первоначальное формирование. Естественно, что далеко не все выписывается с одинаковой тщательностью, многое так и не выходит за рамки эскиза. Но вот образ матери для мемуаристов особенный, сакральный, он проходит, как правило, через все повествование, сочетая в себе различные функции — от чисто сюжетной до символической, олицетворяющей самое дорогое и сокровенное в жизни автобиографического героя. Причем с ростом персонажа материнский образ укрупняется, обогащается все новыми чертами, сквозь которые просвечивает вневременное, общечеловеческое.

Образ матери в мемуарной книге В. Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» — и самостоятельный персонаж, и образ-символ, возвращающий героя в прошлое, порождающий обширные ассоциативные ряды. Именно смерть

матери становится последним аккордом в цепочке его переживаний, знаменующих переход к новому этапу становления личности.

Несмотря на то, что образ матери появляется уже на первых страницах книги, портрет героини практически отсутствует: «Мама в своем сером саке с большими перламутровыми пуговицами, в шляпе с перьями сидела на полосатом диване и плакала, вынимая из муарового мешочка носовой платок и прикладывая его к покрасневшим глазам, то и дело поднимая на лоб черную вуаль»¹.

Как видим, описание носит пространственный характер, но вместе с тем о герое сообщается только самое необходимое, важное для дальнейшего развития действия — речь идет о будущей смерти дедушки, маминого отца, и переживания связаны с этим кругом печальных событий.

Автор использует прием последовательной характеристики, постепенно дополняя первоначальные сведения: мы узнаем, что мать Катаева была дочерью генерала, училась после окончания епархиального училища в музыкальной школе, знала французский язык. Но все эти качества предельно сконцентрированы, характеристика носит обобщенный характер, хотя можно говорить и о доминанте образа — писатель постоянно подчеркивает доброту матери.

Основным приемом создания образа становится использование автором повторяющейся предметной и бытовой детали, своеобразного «ключевого» слова: «Мама, в шляпе с орлиным пером, в темной вуали, вынимала из своего муарового мешочка письмо и, приподняв рукой в лайковой перчатке...» (243), «мама тоже носила пенсне, но с черным ободком и тоже со шнурком» (13).

Сосредоточение писателя на предметах быта не случайно: рассказывая о детстве, Катаев неизбежно вводит мотив познания героем окружающего мира, и здесь вводимые подробности становятся частью описания среды, обстановки. Поэтому детали одежды являются и основой предметного описания действующего лица, и весьма примечательной особенностью в изображении воссоздаваемой действительности. Это — «чесучовая кофта», юбка со шлейфом, теплая ротонда, «черный демисезонный жакет с перламутровыми пуговицами» или жакет, обшитый тесьмой. Как видим, в характеристике героини можно уловить особенности времени, ушедших из сегодняшнего обихода деталей. Описание героя в воспоминаниях с помощью тонкой бытовой нюансировки — важная типологическая черта данного жанра. Деталь становится и опорным сигналом, и частью характеристики, и основой фона.

По мере развития действия включенные автором в текст детали конкретизируются, дополняются отдельными подробностями, углубляются. Мы узнаем, что «муаровый мешочек» —

«черный», «обшитый блестками», что он выступает составной частью одежды.

В отдельных случаях описание состоит из цепочки определений — «маленький театральный бинокль покойной мамы» (56), — превращающихся в маленькую законченную картинку: «И почему до сих пор не могу я забыть июльский полдень на берегу Ланжерона, маму в чесучовой кофте, раскаленную гальку, обжигающую мои голые ножки, и воздушно-голубые тени чаек» (51), «черная согнутая фигура мамы с орлиным пером, трепещущим на шляпе, ее пепельные губы, серевшие сквозь вуаль, усугубляли в моей душе предчувствие чего-то зловещего, что должно случиться в нашей семье» (490).

При этом Катаев уходит от точного, тщательно выписанного, законченного портрета матери, оставляя лишь отдельные детали — японский овал лица, маленькие руки, потрескавшиеся губы. Вместо портрета автор дает подчеркнуто контрастную характеристику, в природе которой сочетание-совмещение двух разновременных образов — «мамы-дамы» и «юной девушки».

Каждый из составляющих образ портретов, в свою очередь, дробится на два, также противопоставленных друг другу облика: «На улице мама была совсем не такая, как дома. Дома она была мягкая, гибкая, теплая, большей частью без корсета, обыкновенная мамочка. На улице же она была строгая, даже немного неприятная дама в мушино-черной вуали на лице, в платье со шлейфом...» (435).

Этот образ «превращается» в восприятии автора в «епархиялку, а потом ученицу музыкального училища с шифром на груди», на место которого, в свою очередь, встает образ одной из сестер матери: «Тетя Маргарита была похожа на маму, в таком же пенсне, такая же чернобровая, но только гораздо моложе, только что окончившая гимназию» (502).

Рассмотренный нами прием способствует более отчетливому выявлению вневременной составляющей образа матери, к чему нас опять-таки приводит автор: «В моем представлении мама все еще была жива, хотя и неподвижна» (502).

Таким образом, Катаев достигает эффекта размывания и смешения реального и ирреального планов, границ между жизнью и смертью, свободно переходя из настоящего в прошлое. Для сравнения отметим, что совершенно аналогично строит образный мир памяти М. Пруст в романе «У Германтов». Приведем два фрагмента: «Изогнувшись дугой на кровати, какое-то иное существо, а не бабушка, какое-то животное, украсившееся ее волосами и улегшееся на ее место, тяжело дышит, стонет, своими судорогами разметывает одеяло и простыню»². И другое воспоминание, уже после ее смерти: «... Франсуаза в последней раз, не причинив им боли, причесала красивые ее волосы, только чуть тронутые сединою и до сих пор казавшиеся моложе ее самой»³.

Подобное, как бы «расщепленное» восприятие образа не случайно: в воспоминаниях Катаева реконструируется сознание маленького ребенка, автор путешествует во времени, постепенно погружаясь в его глубины.

Свойственная прозе Катаева повышенная эмоциональная выразительность слова приводит к тому, что конкретная деталь становится основой цепочки причудливых ассоциаций, уводящих от бытовой конкретики к вневременной, бытийной сущности образа.

Данная особенность в сочетании с приемами ретроспективного описания обуславливает и специфическую сюжетную функцию образа: он не принимает участия в непосредственном действии, а складывается из многочисленных картин и параллелей (размышление о прогулках с матерью). Вместе с тем постоянное выделение образа матери в центр повествования (все сюжетные линии так или иначе оказываются с ним связанными) приводит к созданию особой системы отсчета времени, когда традиционная система исторических координат отсутствует. Жизнь героя состоит из двух периодов — жизни с мамой и жизни после ее смерти.

Естественно, что для этого необходима точная локализация персонажа в потоке времени и пространстве. Она достигается с помощью разветвленной сопоставительной характеристики, сравнения героини с близкими ей людьми — мужем, сестрами.

Показанное нами расширение рамок авторского повествования не ущемляет вневременную сущность образа матери. Разрывая границы сюжета, Катаев, включает в него своеобразную вставную новеллу — воспоминание о вешем сне, предваряющем смерть матери. Введение подчеркнуто условного плана показывает, что вечный образ — сложное единство, основанное на равновесном звучании входящих в него конкретных и общечеловеческих компонентов, и преобладание социальной и бытовой конкретики имеет вполне четко осязаемый предел, за которым происходит выход за рамки сюжета.

В заключение необходимо отметить, что присущая вечным образам двойственность сочетается с характерной особенностью мемуарного типа повествования — сосуществованием нескольких планов, дающих разный уровень восприятия современным писателем мира: описательный, событийный и обобщенный философско-эпический. Их соединение и позволяет писателю передать не статичное изображение, а динамический процесс познания мира автобиографическим героем, сознание которого находится в состоянии становления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Катаев В. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона//Катаев В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М., 1985. С. 10. (Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)

² Пруст М. У Германтов. М., 1980. С. 341.

³ Там же. С. 350.

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ГОРЬКОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Развитие и функционирование жанра литературного портрета в советской литературе, как известно, связано с именем М. Горького, который оказался и писателем, коренным образом обновившим и по существу закрепившим этот жанр в литературе, и его теоретиком. Блестящая серия литературных портретов, созданная им в течение тридцати лет, отразила не только яркую страницу биографии М. Горького, обнаружившую еще одну сторону его художественного дарования, но и определила место литературного портрета в системе литературных жанров, очень четко обозначив его свойства и жанровые признаки, а также отношение к мемуарно-биографической прозе. Обо всем этом уже достаточно много писалось в горьковедении¹. Велико воздействие литературной портретистики М. Горького на развитие этого жанра в советской литературе. Значительное место современному развитию жанра литературного портрета отводится в указанной книге В. Барахова, по сути первой попытке подхода к литературному портрету не только в теоретическом аспекте, но и в динамике жанра. Исследователь отмечает особенности его функционирования на уровне разных параметров — от способа типизации до отдельных элементов поэтики. Но исследователь приводит «вертикальный» срез в картине развития жанра, то есть, намечая отдельные особенности литературного портрета, он наблюдает их в творчестве разных художников слова. Аспект традиций, на наш взгляд, остается в стороне, хотя и не исчезает совсем. В главе «Эстетический идеал и формирование жанра» автор делает попытку (прямо скажем, неудачную) охарактеризовать роль художественного опыта М. Горького в развитии мемуарно-биографической литературы.

Понимая под литературным портретом (в узком смысле слова) особый жанр мемуарно-биографической литературы, мы воспринимаем его как данную под определенным углом зрения характеристику отдельной личности, воплощенную в форме мемуаров и создающую «представление о ее индивидуально-неповторимом, живом облике, ее характере»². При этом широта обобщения осуществляется через особый образ организованную фрагментарность, мозаичность композиции.

Не претендуя здесь на теоретическую разработку жанра литературного портрета (она достаточно разносторонне представлена в указанных работах), попытаемся взглянуть на проблему с другой стороны: проследим, какое воздействие оказали художественные открытия М. Горького в области литературного портрета на современную мемуарную портретистику (главным образом 70—80-х годов). В то же время попытаемся увидеть, как развиваются эти особенности, подчиняясь законам времени, его политическим и нравственным тенденциям, что нового вносит в поэтику традиционного жанра наша современность, особое видение человека и мира, характерное для последней четверти XIX столетия³.

Сущность горьковского литературного портрета определяется высказыванием самого М. Горького: «Писатель должен смотреть на своих героев именно как на живых людей, а живыми они окажутся тогда, когда он в любом из них найдет, отметит и подчеркнет характерную, оригинальную особенность речи, жеста, лица, улыбки, игры глаз и т. д. . .»⁴. Литературный портрет М. Горького — это органическое совмещение крупнопланового изображения неординарной человеческой личности и особенностей эпохи, к которой эта личность принадлежит. В этом — особенность художественного времени литературного портрета. Вообще эту особенность литературного портрета исследователи жанра не обозначили, а между тем специфика хронотопа в литературном портрете (в литературных портретах Горького тоже) чрезвычайно важна как жанроорганизующий признак, так как система хронотопа определяет своеобразный ракурс героя литературного портрета, создает ту самую «монтажность» в структуре жанра, которая позволяет расширить эпические рамки повествования без ущерба для раскрытия глубокой личностной характеристики персонажа. На наш взгляд, создание подобного хронотопа принадлежит М. Горькому. Каким же образом этот хронотоп реализуется в литературных портретах М. Горького и как обозначается движение этой традиции в современной литературе?

Зачастую у М. Горького время в литературном портрете определяется наиболее характерными и яркими вехами творчества (творчества в самом широком смысле — политического, художественного и т. д.). Таким образом определяются не только вехи отечественной культуры, но и вехи истории. М. Горький

178

совершенно не придерживается хронологии в описании своих встреч с героями портретов, хотя первая встреча обозначена почти везде, потому что она в основном формирует главное впечатление о человеке, которое в дальнейшем будет наполняться, конкретизироваться («В. И. Ленин», «Савва Морозов», «Л. А. Сулержицкий»). Часто встречаются в тексте очерков ничего не дающие во временном плане выражения типа: «один раз», «другой раз», создается впечатление, что автор намеренно избегает хронологической конкретизации. Все события определяются воспоминаниями: смещение времен ведет не только к свободному расположению материала (хотя в этой «свободе» тоже есть своя закономерность, что особенно ощущается в литературном портрете, посвященном Льву Толстому), но и к мысли о том, что автор охватывает всю жизнь человека и его время.

Когда в словах С. Морозова звучат имена Чехова, Максвелла, Лебедева, Менделеева, Павлова, читатель органически ощущает размах эпохи, потрясенной не только социальными революциями, но и грандиознейшими научными открытиями. Горькому бывает достаточно всего несколько эпизодов, положенных в основу литературного портрета, чтобы воссоздать биографию персонажа («В. И. Ленин», «Савва Морозов», «А. Н. Алексин» и т. д.). Подчеркивается и раскрывается она и через географические реалии. В литературном портрете, посвященном В. И. Ленину, на небольшом повествовательном пространстве совмещаются Берлин, Париж, Нью-Йорк, Капри, Лондон, Петербург, Москва, Горки, Швеция... Эти вехи определяют не только политическую биографию В. И. Ленина, они организуют динамику эпического повествования, сообщают ему определенную тональность, энергию. Иного ритма очерк о В. И. Ленине, по мнению писателя, иметь не может. На первый взгляд может показаться, что литературный портрет лишен такого свойства, как изображение характера в его динамике. Иногда кажется, что он дан уже установившимся в своем интеллектуально-психологическом аспекте. Это не совсем так. М. Горький, акцентируя внимание на особом «жесте» героя (той особенности характера, которая, по его мнению, составляет его сущность), не оставляет этот характер статичным. Сила движения характера, по мысли писателя, в богатстве его возможностей. Так, ленинский характер проявляется в разных ипостасях — на съезде и среди простого народа, в революционном Петербурге и в среде немецких рабочих. Разное время, разные события, разные точки отсчета. Характер погружается в стихию времени и событий и становится емким, вмещающим в себя множество оттенков. В этом взаимопроникновении личностной стихии, стихии времени и истории заключается одно из главных художественных открытий М. Горького-портретиста, которое и сегодня является

важным жанроорганизуящим свойством литературного портрета.

По принципу расширяющегося биографического (а точнее, портретного) пространства построены почти все литературные портреты С. Дангулова из цикла «Художники»⁵. Провинциальный городок на Кубанщине (видимо, это Армавир), горы Дагестана, Берлин и Дрезден вовлекаются в орбиту литературного портрета, посвященного Расулу Гамзатову. Невидимые нити, связующие непохожих людей, разные понятия и национальную психологию — и мудрый гений Гамзатова. В литературном портрете, посвященном К. Кулиеву, естественно соотносятся столь же различные на первый взгляд измерения: горная непроходимая тропа в Чегеме, шумная, безалаберная Москва и скромный домик венгерского кузнеца... Единство же в главном — своеобразии поэтического и человеческого (а впрочем, как отделить эти понятия!) мира К. Кулиева, которое раскрывается в следующей фразе: «Издrevле мудрости Кавказа была свойственна правда неодолимых человеческих истин, основу которых составляют и вольнолюбие, и верность чести, и культ добра»⁶. Эти вечные истины, поиски общечеловеческих нравственных понятий как критериев ценности личности С. Дангулов органично совмещает с индивидуализацией героев (на способах этой индивидуализации мы еще остановимся). И в этом случае память возвращает нас к горьковским литературным портретам, в которых писатель достигает не только предельной конкретизации и индивидуализации, но и высокой степени обобщения характера (так, например, у М. Горького ленинский образ соотносится также с представлением писателя о человеке вообще — интеллигенте, гуманисте, политическом деятеле). В литературных портретах Горькому удалось представить сплав бытового и крупномасштабного, частного и общего, специально акцентированной детали и «силуэтности» в описании. Названная особенность стала настолько неотъемлемой чертой литературного портрета, что отметить ее в современных примерах этого жанра не представляет сложности. Возвращаясь к горьковским «портретам», вспомним, как мелкие, на первый взгляд, незначительные эпизоды, приведенные из жизни А. П. Чехова («А. П. Чехов»), создают личность крупную, неординарную. Известно, что, называя А. П. Чехова по имени или фамилии в эпизодах «бытового» плана, М. Горький во включенных в текст т. н. «автокомментариях» и обобщениях, снимает подобную конкретизацию словами «он», «этот человек»: «Он обладал искусством всюду находить и оттенять пошлость...»⁷, «... мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек...»⁸. Вот это понятие — Человек — кардинальное понятие всей горьковской эстетики и творчества — самое непосредственное и прямое выражение нашло в литературных портретах, которые

оказались легко «проницаемыми» для открытых философских взглядов, автобиографии, эстетического и этического кредо писателя.

Современному литературному портрету также свойственны поиски своего рода «ключа» к описанию человека. Таким «ключом» к пониманию поэзии и личности Р. Гамзатова для С. Дангулова является то, что составляет типологическую особенность его народа: «Есть неписанный закон горца... его должен достичь каждый... это первосуть представления человека гор о чести, его призвания, его обязанностях перед отцом и матерью»⁹. И далее все эпизоды, связанные с описанием встреч и совместных поездок с поэтом, по сути дела есть практическое, духовное проявление этого закона, этих живительных корней, которые питают настоящее искусство.

Очень своеобразно построен литературный портрет С. Дангулова, посвященный К. Симонову. Своеобразие заключается прежде всего в ракурсе, точке зрения автора. На этой особенности стоит остановиться хотя бы потому, что она характерна только для современного литературного портрета. Ни у Горького, ни у писателей, следовавших в этой традиции непосредственно за ним (К. Федин, Б. Полевой и др.), мы ее не находим. Так вот у С. Дангулова сам герой почти не появляется на страницах повествования и не действует, хотя нет сомнений в том, что автор был лично знаком с К. Симоновым. И хотя описание личных встреч — дело весьма заманчивое, в центре внимания оказывается не сам человек, а ощущение находящейся рядом с тобой огромной личности и таланта. Отсюда — раздумья над истоками этого таланта, над спецификой работы военного корреспондента, над реальной основой симоновских очерков. Надо отметить, что в стиль повествования очень заметно входит очерковость, и это сделано намеренно, ибо написать о Симонове — военном корреспонденте — значит, выбрать верный «тон», который бы соответствовал материалу. Сам писатель так объясняет избранный ракурс: «Наверное, есть некая сокровенность, когда ты, не очень обнаруживая себя, имеешь возможность наблюдать людей, которые тебе интересны, с некоего расстояния. Именно с некоего расстояния, храня, точно зеницу ока, это расстояние, — в нем есть преимущество»¹⁰.

Не следует забывать, однако, что задача выбора «точки зрения» в ходе повествования, которая определяется целями литературного портрета и особенностями личности, о которой пишет автор, стояла в свое время и перед М. Горьким. Выбрать верный тон, манеру письма, его «фактуру» — всему этому М. Горький придавал огромное значение. Материал горьковских «портретов» — тому подтверждение. В «точке зрения» писателя на Л. Толстого господствует сам Толстой — неровный, мятущийся, непонятный, притягивающий и отталкивающий одно-

временно; в чеховском портрете — явственно звучат чеховские интонации («необходимо писать о нем очень мелко и четко... как сам он написал «Степь», рассказ ароматный, легкий и такой, по-русски, задумчиво-грустный»); в есенинском — мы наблюдаем стилевое смешение мягкого лиризма и жесткости, приземленности...

Говоря о сегодняшнем функционировании литературного портрета, нельзя обойти вниманием особенности этого жанра в прозе М. Алигер¹¹. В творчестве М. Алигер литературный портрет предстает в своем, если так можно сказать, «чистом» жанре, хотя писательница будто намеренно избегает индивидуализации в названии очерков: не «М. Светлов», а «Шуба на меху», не «К. Чуковский», а «Долгие прогулки», не «Анна Ахматова», а «В последний раз»... Но в этих названиях есть одна очень любопытная закономерность: все они предполагают активное введение иных персонажей в повествование, в них прочитывается обязательный момент постоянного общения, непосредственная включенность автора в жизнь описываемого лица. Материал литературных портретов дает повод для подобного суждения. Сюда можно было добавить мемуарный очерк «Нас сдружила поэзия» (об Илье Эренбурге), «Дом на Чкаловской» (о С. Я. Маршаке), «В гостях у Марии Павловны» (о М. П. Чеховой)...

В литературных портретах М. Алигер очень много бытовых подробностей, конкретных деталей портрета, поведения, манеры говорить; герои портретов настолько осязаемы и близки, что кажется, они совсем рядом с читателем. Это ощущение возникает потому, что писательнице удалось показать и передать главное — притягательный магнетизм их души, составляющий и основу их художественного таланта. При этом писательница не лепит «идола», наоборот, она намеренно избегает высоких слов и выражения благоговения. И этот момент тем более важен, что в ее воспоминаниях повсюду звучат, и они подчеркнуты, мотивы некролога. Некролог в самом высоком смысле этого жанра, если вспомнить знаменитые речи о Пушкине Ф. М. Достоевского или А. Блока. Отсюда — чувство глубокой потери и невозвратимости. И при всем том — прочь от душеизлияний и сантиментов, слезоточивых речей! Главное, что подчеркивает М. Алигер во всех, о ком пишет, — необыкновенное жизнелюбие, то, что мы называем вкусом к жизни.

В литературном портрете, посвященном М. Светлову («Шуба на меху»), в эпизодах, рисующих общение поэта с литераторами, в картинах быта, суетливой жизни с ее мелочными заботами, большими и малыми неприятностями, прочитывается стремление автора выразить идеал Поэта в целом. Представление об этом идеале писательница видит в личности М. Светлова: «Поразительно, в какой степени он сумел сохранить себя, свой единственный облик, верность самому себе, своим прин-

ципам, своей молодости... до последнего часа оставался молодым, не одряхлел душой, не научился быть ни важным, ни солидным, ни богатым»¹². А в литературном портрете, посвященном И. Эренбургу, есть следующее признание: «У литературных воспоминаний есть свойство приукрашивать человека, сглаживать шероховатости характера, наводить хрестоматийный глянец...»¹³. И далее автор портрета рассуждает о том, что ей не хотелось бы писать слашаво и сентиментально о человеке сложном, неординарном... Как это в сущности близко горьковскому подходу к изображению яркой личности, когда писатель настойчиво предостерегал мемуаристов от этой же опасности, предупреждал их своими же литературными портретами. М. Горького вообще всегда интересовали люди неоднозначные, в чем-то загадочные, непостижимые, раскрывающие свою природу не сразу, таящие в себе бездну самых разных свойств, личности, очень «неудобные» для официальных сфер (Л. Толстой, С. Морозов, В. Короленко, С. Есенин и др.). По этой же причине М. Алигер дороги и интересны ее персонажи. О С. Маршак: «Я вовсе не считаю его святым и непогрешимым — он был человеком живым и горячим, со своими человеческими слабостями и недостатками, но... мне дорог яркий, блестящий, талантливый человек, а талантливый человек — это уже замечательный человек...»¹⁴.

В воспоминаниях писательницы С. Маршак — это не просто детский писатель, поэт, переводчик английской классической лирики, это и редактор, организатор издательства, порой вздорный, даже капризный... Об И. Эренбурге: «Как-то случилось, что Илья Эренбург — знаток французской живописи и любитель французских вин, полжизни проживший в Париже, в самую грозную и трудную пору жизни родного народа возник на переднем ее крае и так и остался там до последнего часа...»¹⁵.

Еще об одной жанровой особенности горьковских литературных портретов следует сказать в связи с проблемой традиций. Ее истоки таятся в выборе героя и в подходе к его художественному воплощению. Горьковские портреты несут в себе огромный интеллектуальный заряд, в них почти господствует интеллект, сама мысль человеческая становится героем произведения. Знакомство с человеком Горький начинает с передачи его мысли, а потом уже на эту мысль «нанализует» систему повествовательных элементов и описаний, проверяя, как «работает» мысль на разных уровнях отношений человека с миром, обществом, самим собой, богом и т. д. Вот только некоторые ключевые интеллектуальные позиции его героев. В. Г. Короленко: «Социализм без идеализма для меня — непонятен! И я не думаю, чтобы на создании общности материальных интересов можно было бы построить этику, а без этики — мы не обойдемся»¹⁶. Л. Толстой: «Мы все ищем свободы от обязанностей к ближнему, тогда как чувствование именно этих обязанностей

сделало нас людьми, и не будь этих чувствований — жили бы мы, как звери... Свобода — это когда все и все согласны со мной, но тогда я не существую, потому что все мы ощущаем себя только в столкновениях, противоречиях»¹⁷.

Примеры эти можно было бы множить, но дело тут даже не в количестве, а в том, что Горький нашел именно одну из особенностей литературного портрета, состоящую в том, чтобы выделить в портретируемом человеке ведущую мысль, идею и сделать ее несущей конструкцией очерка. Естественно, что при таком подходе основную нагрузку несет слово героя, включенное в диалог, который в литературном портрете является одним из способов раскрытия характера. Слову героя М. Горький придавал огромное значение, диалоги в горьковских портретах становятся односторонними, словесный рисунок персонажа укрупняется и, соединяясь с жестом, описанием деталей, создает целостный образ человека. Литературный портрет «Л. Н. Толстой» вообще целиком построен на слове героя, даже если оно и не произносится им. Это стихия мысли и слова, которые, нагромождаясь, разбиваются друг о друга, дружат и враждуют между собой, а то вдруг притихнут, чтобы в следующий момент обрушиться лавиной на собеседника: «Его непомерно разросшаяся личность — явление чудовищное, почти уродливое, есть в нем что-то от Святогора-богатыря, которого земля не держит... Я глубоко уверен, что помимо всего, о чем он говорит, есть много такого, о чем он всегда молчит и, вероятно, никому никогда не скажет»¹⁸.

Сложная фигура Саввы Морозова раскрывается через целую систему афоризмов. При этом писатель подчеркивает и манеру говорить: «Говорил он легко, гладко, но за словами чувствовалась сила нервного напряжения»¹⁹.

Современный литературный портрет на редкость органично реализует названную жанровую особенность, отражая в то же время новый этап жанровых исканий писателей. Подчинение повествовательной структуры очерка важной особенности характера и поведения героя требует и определенной компоновки материала. М. Алигер в литературном портрете, посвященном К. Чуковскому, строит повествование на том, что ей кажется главным в Чуковском-писателе и человеке. Это прежде всего «озорничество» в самом «русском смысле» этого слова, и «игра», на которую богата была эта неумная натура. Писатель С. Дангулов строит литературный портрет, посвященный Р. Гамзатову, отталкиваясь от восприятия современной формы, свойственной изделиям дагестанских мастеров. А затем через «слово» поэта, звучащее в его стихах, автор подчеркивает слитность поэтического мира Р. Гамзатова с его национальными истоками, с вековой народной мудростью, совмещающей жизнелюбивый, искрящийся юмор и способность к глубокому состраданию ближнему. Интересный аспект обнаруживается в

этом литературном портрете. Хотя появление его навеяно встречами и совместными поездками с поэтом, мы не найдем здесь диалога, даже в том виде, каким мы видим его в горьковских очерках. «Слово» Р. Гамзатова представлено его поэзией, потому так много здесь стихов. Автор размышляет над этими стихами, пытается через них проникнуть в тайное тайных — творческую лабораторию и духовный мир художника, создавшего непреходящую энциклопедию жизни народа, своего рода его духовный кодекс. Таким образом постепенно создается портрет Поэта.

Наблюдая над этими особенностями, можно смело говорить о включении в литературный портрет элементов таких жанров, как критическое эссе, очерк, лирический этюд, литературно-критическая статья, что, однако, не уничтожает жанровой специфики литературного портрета. Подобный синтез жанровых форм характерен, например, для книги Е. Евтушенко «Талант есть чудо неслучайное»²⁰. Очень активно, на наш взгляд, в литературном портрете последних лет используется принцип эпистолярного повествования, что сообщает произведению особую направленность: слово героя как бы материализуется, оттесняя на второй план собственно мемуарное начало. Интересен в этом плане цикл Т. Ивановой «Портреты друзей»²¹, посвященный Мейерхольду, Бабелю, Федину, Пастернаку, Ходасевич и др.

Возвращаясь к книге С. Дангулова, хочется отметить еще своеобразно «выполненный» портрет К. Кулиева. Все описания (впечатления от поездок, мелкие бытовые подробности) подчинены одному — размышлению о том, что это — Кайсын Кулиев, «поэт и человек, как он возник, как образовался?»²². Каковы корни его философской лирики? И здесь тоже слово героя отражается в стихах, глубоких и прозорливых, мудрых и нежных. Задумываясь над истоками кулиевской лирики, писатель касается ведущей ее темы — темы материнства: «Мать, чтобы дать жизнь поэту, наверно, должна собрать в самой душе своей дары жизни, будь то память народа или красота Кавказа, и сообщить сыну то заповедное, что природа дает поэту и делает его поэтом...»²³. Далее эта тема осмысливается в высказываниях поэта, в системе лейтмотивов (дом, земля, сердце). Автор приводит лишь одну фразу К. Кулиева, сказанную им во время путешествия по сказочным подземным дворцам и озерам, сотворенным природой: «Если я не могу представить здесь человека, для меня это не так красиво». В этой фразе весь Кайсын Кулиев, поэт и человек.

Существенным элементом поэтики литературного портрета является особая функция автора-повествователя, его позиция и степень его участия в «материале». В этом смысле богатейший материал мы находим опять же у М. Горького, в портретах которого «ощущается непрерывное взаимодействие автор-

ского начала с характеризуемым образом, факта с его творческой интерпретацией»...²⁴. Об этой характерной особенности литературного портрета интересные мысли мы находим в целом ряде исследований²⁵.

Авторский план у Горького необычно широк: индивидуальное словесное описание, которое, как правило, глубоко психологизировано, система авторских ассоциаций и представлений как результат наблюдений над человеком, общения с ним, наконец, прямые авторские комментарии и размышления по поводу конкретных фактов, времени, эпохи. О Л. Сулержицком: «Нет, бурное житие таких людей более чем полезно, и в нем скрыт глубокий, важный социально-воспитательный смысл — существование таких людей показывает, как мощна и плодотворна почва, которая создает их»²⁶. О С. Морозове: «... татарское лицо Морозова вызвало у меня противоречивое впечатление: черты лица казались мягкими, намекали на добродушие, но в звонком голосе и остром взгляде пронизательных глаз чувствовалось пренебрежение к людям и привычка властно командовать ими»²⁷. Субъективные акценты, умение войти в духовный контакт с героем, философичность повествования — все это естественным образом сочетается в авторской линии, и это позволяет говорить о том, что литературные портреты являются в определенной мере и автопортретами тоже.

Что касается современной литературы, то наблюдения показывают, что функции автора в литературном портрете заметно расширились. Можно сказать иначе: резко сократилась действенная, собственно событийная сторона очерков, и без того ослабленная... И богаче стал авторский фон. В повествовательную ткань все более настойчиво входит элемент исповедальности, раздумья над проблемами современности, отчетливее становится автобиографизм, что закономерно ведет к синтезу жанровых структур. Плодотворен этот процесс или нет (ведь по сути пропадает определенная «чистота» жанра), но для современной литературы он весьма показателен, ибо отражает происходящие в ней процессы взаимодействия и взаимопроникновения жанров. Своеобразен в этом смысле литературный портрет С. Дангулова, посвященный О. Верейскому, прекрасному иллюстратору «Тихого Дона», «Теркина». Здесь совмещены жанровые признаки интервью, и литературного эссе, и добротной искусствоведческой статьи. А литературный портрет, посвященный М. Шагалу, еще более парадоксален. Здесь есть отражение встреч и бесед автора с французским художником русского происхождения Смельковым о Шагале, есть описание французской столицы — нет только самого Шагала. Но повествование настолько пронизано его личностью, «духом» и образами его удивительного мира, что отсутствия самого художника как-то и не замечаешь. Образ Шагала — в его картинах, в непередаваемой шагаловской символике. Рассказ о М. Шагале

перерастает в раздумья писателя о нашем трагическом и хрупком веке. Исповедально-лирический тон повествования навеян восприятием живописной символики Шагала: домашние животные на фоне силуэтов Витебска, млечный серп луны, неизменные часы, неотвратно «отсчитывающие медленное, но такое грешное время века», горящая свеча, в бледном свете которой бегут люди...

Авторский портрет может иметь и иную форму раскрытия. В «Маленьких портретах» В. Некрасова вроде нет прямых авторских излияний, философских рассуждений. Манера письма дробная, изящная. На небольшом пространстве прозы писатель располагает столько подробностей, деталей, что даже не успевает (не желает?) остановиться и дать волю авторским чувствам. Таков, например, портрет А. Т. Твардовского, в котором образ складывается из множества мелких, нанизывающихся друг на друга деталей. В этом весь Твардовский — быстрый, торопящийся жить, работать, вобрать в свою неумную натуру все жизненные токи. «Я говорю сейчас обо всех этих мелочах, — признается В. Некрасов, — вернее, якобы мелочах, не только потому, что из мелочей складывается целое, а потому что сейчас, именно сейчас, через каких-нибудь два месяца после того, как я его хоронил, Твардовский близок и дорог мне именно этими черточками, его взглядом, иногда суровым, редакторским, а иногда таким добрым, даже детским, его улыбкой, замечанием, жестом...»²⁸. За всеми мелочами, за тем, как они отобраны и расположены, стоит и сам автор. Его образ и гуманистический мир составляют главное содержание цикла «Маленькие портреты».

Тяготение к резкой индивидуализации персонажа, но при сохранении ярко выраженного авторского видения характерно для литературных портретов М. Алигер. В этом смысле ее произведения в жанровых принципах близки горьковским и по подходу к изображению личности, и по фактуре. В воспоминаниях об Анне Ахматовой контурно, силуэтно обозначены вехи жизни поэта, вовлеченного в бурный ритм времени. Здесь нет статичной характеристики внешнего облика Ахматовой (многочисленные воспоминания о ней зачастую грешат стойким описанием вальяжной, царственной дамы с горящими глазами), писательница концентрирует внимание на внутренней манере поведения, идущей от богатства души и высокой интеллигентности. Подобно Горькому, М. Алигер упорно стремится разрушить стойкий стереотип героя. Об этом свидетельствует уже первая фраза очерка: «...она была не такая, какой можно было ее представить, и не такая, как на портретах, и уж совсем не такая, как все остальные»²⁹. А. А. Ахматова предстает перед читателем прежде всего в бытовых впечатлениях. Но это тот быт, которому автор не дает «заземлиться», за которым читатель ощущает то «божественное», чем от природы была наде-

лена поэтесса. Говоря о поразительной естественности поведения и манер Ахматовой, М. Алигер неоднозначно дает понять, каким подвигом было одно только проявление этой единственности в сложные для художественной интеллигенции и вообще для народа годы. Естественность — это кровная связь с эпохой, страданиями людей, это и полная обнаженность и незащищенность лирического поэта, который «сам подставляет себя под удар», это и вызов сталинскому режиму, это и способность не сломаться... Вот почему понадобились М. Алигер многочисленные бытовые подробности — манера читать стихи, отвечать на приветствия в официальном мире, страх перед одиночеством, способность с непередаваемым юмором отреагировать на ситуацию. Естественность во всем — даже в творчестве: «Никто не знал и не видел, когда она писала стихи, — это естественно и нормально»³⁰. Подобно Горькому, М. Алигер вникает в творческую лабораторию писателя через описание «нетворческих процессов» его жизни. Вспомним, как у Горького только одна фраза, сказанная им о Л. Толстом, подводит к пониманию личности и творчества писателя: «В нем, как я думаю, жило дерзкое и пытливое озорство Васьки Буслаева и часть упрямой души протопопа Аввакума, а где-то наверху или сбоку таился чаадаевский скептицизм. Проповедовало и терзало душу художника Аввакумово начало, низвергал Шекспира и Данте — озорник новгородский, а чаадаевское усмехалось над этими забавами души да — кстати — и над муками ее»³¹.

В последнее время появилось новое обозначение, используемое главным образом пока кинематографистами — «портрет на фоне эпохи». Для литературного портрета (в том виде, в каком его понимал М. Горький) эпоха не могла быть «фоном» — она в «свернутом» виде отражалась в стиле мышления и творчества писателя, политического деятеля (выше мы уже отмечали эту жанровую особенность). Мы привели это новое «жанровое образование» потому, что оно отражает одну из тенденций развития современного литературного портрета. Знакомство с многочисленным художественным материалом последних лет (в особенности мемуарной публицистикой, шагнувшей к читателю через нашу периодику) свидетельствует о том, что у писателей возникает острая потребность сосредоточить больше внимания на особенностях эпохи, общественной психологии времени, своего рода «историческом климате». История становится самостоятельным образом в литературном портрете. Описание общественных споров, литературных полемик, политического климата составляет ныне серьезный документальный пласт. Диалог с человеком переходит у писателя в диалог со временем.

Видимо, новый подход к историческому материалу, принцип подлинной правдивости в освещении взаимоотношений поэта и общества вызывают у мемуаристов стремление к досказанности

того, что замалчивалось годами и без чего описание творческой личности, а тем более личности исторического деятеля, было бы просто невозможным. Остается только догадываться о том, чего не сказал в своих литературных портретах М. Горький (многие из них были написаны между 1920 и 1930 годом), можно только субъективно представить, как выглядел бы литературный портрет А. Ахматовой у М. Алигер, если бы не многочисленные недомолвки и пробелы, которые многое разрушили (как ни горько признавать это), лишив произведение его идейно-смысловой законченности. В этом плане многое предстоит совершить и нашей литературе, и нашей науке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: Барахов В. С. Литературный портрет. М., 1985; Тагер Е. Б. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького//О художественном мастерстве М. Горького. М., 1960; Мезенцев М. Т. Литературный портрет как жанр критики//Философские этюды. Журналистика. Ростов-на-Дону, 1971. № 1; Базанов В. В. О жанре литературного портрета в творчестве М. Горького//Русская литература. 1976. № 4. См. также работы Н. Гречнева, Н. Чертикашвили и др.

² Барахов В. С. Указ. соч. С. 49.

³ См.: Каверин В. Собеседники: Воспоминания и портреты. М., 1973; Полевой Б. Силуэты. М., 1978; Алигер М. Странствия и встречи. М., 1975; Дангулов С. Художники. М., 1981; Иванова Т. Портреты друзей//Иванова Т. Мои современники, какими я их знала. М., 1987, и др.

⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. М., 1953. С. 117.

⁵ Дангулов С. Указ. соч.

⁶ Там же.

⁷ Горький М. Литературные портреты. М., 1983. С. 136.

⁸ Там же. С. 141.

⁹ Дангулов С. Указ. соч. С. 107.

¹⁰ Там же. С. 92.

¹¹ Алигер М. Странствия и встречи//Алигер М. Стихи и проза: В 2 т. Т. 2. М., 1975.

¹² Там же. С. 277.

¹³ Там же. С. 330.

¹⁴ Там же. С. 267.

¹⁵ Там же. С. 342.

¹⁶ Горький М. Литературные портреты. С. 102.

¹⁷ Там же. С. 149.

¹⁸ Там же. С. 171.

¹⁹ Там же. С. 219.

²⁰ Евтушенко Е. А. Талант есть чудо неслучайное. М., 1980.

²¹ Иванова Т. Указ. соч.

²² Дангулов С. Указ. соч. С. 133.

²³ Там же. С. 135.

²⁴ Барахов В. С. Указ. соч. С. 176.

²⁵ Отметим среди них следующие: Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика Стиль. М., 1975; Базанов В. В. Указ. соч.; Кузнецов М. Мемуарная проза//Жанрово-стилевые искания советской прозы. М., 1971.

²⁶ Горький М. Литературные портреты. С. 213.

²⁷ Там же. С. 218.

²⁸ Некрасов В. Маленькие портреты//Дружба народов. 1988. № 8. С. 228.

²⁹ Алигер М. Указ. соч. С. 344.

³⁰ Там же. С. 367.

³¹ Горький М. Литературные портреты. С. 181.

А. Е. НЯМЦУ

*Черновицкий государственный универси-
тет*

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В «ПОСЛЕДНЕЙ ПАСТОРАЛИ» А. АДАМОВИЧА

Глобальные социально-политические и мировоззренческие конфликты, потрясающие цивилизацию XX века, существенным образом активизировали интерес литературы и искусства к многообразным культурным традициям прошлых эпох, которые в структуре художественного произведения создают универсальные модели экзистенциальных состояний общечеловеческого бытия. Характерным примером является повесть А. Адамовича «Последняя пастораль» (1982—1986), которая по содержательным характеристикам является художественной материализацией евангельской метафоры: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21: 1). Кроме того, в повести функционально активны традиционные мотивы робинзонады (в принципиально новой интерпретации) и «любовного треугольника», на которые налагается обширный фольклорно-мифологический и литературный материал, в совокупности образующий многослойный символический контекст.

Фабула повести на первый взгляд проста: на острове, каким-то образом уцелевшем после глобального ядерного конфликта, в разное время появляются три человека: Она (последний житель атомного убежища), Он (русский командир подводной лодки), Третий (американский астронавт). По характеру рассматриваемых проблем и эмоционально-выразительному напряжению сюжетное развитие «Последней пасторали» делится на две части. Первая является символической проекцией библейского рая на подчеркнuto условную и в то же время вполне реалистическую по предметно-бытовому наполнению земную действительность после ядерного апокалипсиса. Воспоминания о прошедшей трагедии здесь фрагментарны и не нарушают доминирующей идиллической тональности в изображении бытия последних людей. С включением же в действие Третьего характер событий в островном мире резко меняется. Повествование о жизни и отношениях между Женщиной и мужчинами, первоначально выдержанное в стиле

пасторальных сочинений прошлого, по мере обострения конфликтов превращается в исследование причин гибели человечества.

В мировой литературе остров часто интерпретируется как модель экстремальных ситуаций в социальном и нравственном бытии индивидуума и общества. В географических робинзонадах прошлых эпох личность должна ради выживания сосуществовать с природой, подчиняя и приспособлявая ее к своим возможностям (классическим образцом является роман Д. Дефо, послуживший основой для последующих тематических вариантов мотива). В литературе второй половины XX в. модель робинзонады (островной континуум может заменяться пространством замка, атомного убежища, космического корабля и т. п.) часто используется для исследования судеб общечеловеческой цивилизации, поставившей себя на грань самоуничтожения (Р. Мерль «Мальвиль», Э. Паниц «Ледниковый период», Б. Маламуд «Милость божья», Э. Скобелев «Катастрофа»). В современных вариантах атомной робинзонады люди должны не просто выжить физически, но и, главное, сохранить человеческий облик, обрести утраченную гармонию естественного и духовного. Если же восстановления общечеловеческих идеалов по каким-то причинам не происходит, то локальная модель послеядерного мира интерпретируется писателями как своеобразный художественный репортаж «очевидца», находящегося, по образному выражению И. Канта, «на гигантском кладбище человечества»¹. Существенным отличием повести А. Адамовича от предшествующих робинзонад является подчеркнутая неоднозначность изображаемого, допускающая противоположные трактовки и решения возникающих на острове конфликтов.

Принцип альтернативности реализуется на сюжетно-композиционном и проблемно-тематическом уровнях и проявляется в диалектическом взаимодействии конкретно-национального и общечеловеческого, антиномичности событийных рядов и многозначности их семантического наполнения и т. п. (сходным образом проблема трагичности сделанного героями выбора разрабатывается в «Повелителе мух» У. Голдинга, «Крысех» Г. Грасса, «Тенях» Ф. Фюмана и многих других произведениях, в которых развитие событийного плана определяется функционально активными фольклорно-мифологическими традициями).

Важную роль в понимании авторской концепции островного мира «Последней пасторали» играет заглавие повести, воспринимающееся в структуре художественного целого как сложный идейно-эстетический сигнал. В классических пасторалях «фактически изъят противостоящий герою жизненный фон <...> любовные отношения оказываются единственным видом отношений и проявлений личности. Любовные коллизии и порожденные ими внутренние переживания разворачиваются как бы в безвоздушном пространстве и подчинены только своей внут-

ренной логике»². В процессе многовековой эволюции жанр пасторали претерпевает качественную эволюцию и используется современными писателями преимущественно как традиционная форма, служащая «необходимым мостом к новому, еще неведомому содержанию»³. Взаимодействие «общепонятного застывшего старого мировоззрения»⁴ и социально-исторической конкретики новой эпохи создает в произведении дополнительное смысловое напряжение, организующее по принципу контраста: пасторальное мировосприятие «взрывается» подчеркнутой социально-идеологической и нравственной кризисностью изображаемой в произведении действительности (Д. Гарднер «Никелевая гора. Пасторальный роман», Ф. Фюман «Эдип-царь. Идиллия», С. Вестдейк «Пастораль сорок третьего года», Б. Сандлер «Пастораль»). Формально соблюдая традиционную «логику жанра»⁵, А. Адамович создает оригинальный вариант пасторального мифа, который оказывает концептуальное влияние на эволюцию сложного социокультурного контекста «Последней пасторали».

Основная доминанта географической робинзонады — борьба индивидуума за выживание — вынесена за пределы сюжетного действия, и внимание писателя сосредоточено на исследовании нравственного мира героев. Такой уровень трансформации мотива робинзонады в литературе осуществляется впервые, и обусловлен он, с одной стороны, своеобразием авторского замысла, направленного на разрушение установившихся мировоззренческих и культурологических стереотипов восприятия общеизвестной ситуации; с другой — «той заинтересованностью в человеке, которая не замыкается в рамках индивидуального, а распространяется на общечеловеческое»⁶. В «Последней пасторали» это достигается сложным взаимодействием фольклорно-мифологических и литературных традиций, которые подчеркнута ориентированы на предельную универсализацию изображаемого, подключение к локальной островной ситуации всевременного нравственного контекста.

Декларируемая автором модельность островного бытия воспринимается на первых порах через «мозаичное» осмысление закономерностей существования и эволюции пасторального мира и приобретает в дальнейшем реально узнаваемые социально-исторические и идеологические ориентиры. Образы-архетипы повести А. Адамовича, переводя конкретно-бытовую ситуацию («любовный треугольник») в план всевременного, общечеловеческого, вступают в явное противоречие с формирующейся на острове социально-идеологической моделью миропонимания. Иными словами, по мере развития сюжетного действия и углубления нравственно-психологических конфликтов пасторальная робинзонада трансформируется в классическую антиутопию.

В большинстве литературных вариантов ядерного апокалипсиса вполне однозначно утверждается мысль о доминировании социально-идеологических и военно-политических факторов, приведших к общечеловеческой трагедии. А. Адамович избегает политизации сюжетного действия, хотя в повести есть немало неоднозначных намеков на актуальные проблемы современности. В «Последней пасторали» социальная детерминированность психологии героев косвенно прослеживается только в диалогах мужчин. Заставляя своих персонажей последовательно рассмотреть ряд концепций гибели человечества, автор создает нравственно напряженный образ островного мира, в эволюции которого принципиальную содержательную роль играют категории «идея мира», «образ врага», «новое мышление».

Повествование ведется от имени одного из героев, что придает излагаемому подчеркнuto эмоциональный характер. Рассказ об островной жизни ориентирован на анализ личностных отношений и возникающих в связи с ними конфликтов. Активное взаимодействие объективного и субъективного начал сообщает особую убедительность и своеобразную достоверность миру «Последней пасторали». Постепенный переход от информативности изложения к аналитическому рассмотрению причин изменений окружающего мира начинается с возникновением на острове концептуальных противоречий. Одновременно субъективность повествования трансформируется в субъективизм оценок, в результате чего личная обида (уход Женщины к Третьему) воспринимается героем как оскорбление всего человечества: «... на моей стороне не одна лишь обида и не личная правота, а историческая — да, как это ни громко звучит. О, это совсем особенное самочувствие и оно снимает, отменяет многие запреты тем, что возлагает огромные обязательства. Самочувствие, больше позволяющее, чем воспрещающее... На моих плечах будущее! Значит, и за Нее я в ответе, за Ее поступки»⁷. Эта позиция в дальнейшем становится доминирующей в размышлениях и поступках героя, пришедшего в конечном счете к крайнему индивидуализму и нравственному экстремизму. В знаменитой пушкинской речи Ф. М. Достоевского есть слова: «... представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой. И вот представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо, мало того — пусть даже не столь достойное, смешное даже на иной взгляд существо, не Шекспира какого-нибудь, а просто честного старика... Согласитесь ли бы быть архитектором такого здания на этом условии? Вот вопрос»⁸. Сформулированная писателем проблема по своей глубинной сути является общечеловеческим нравственным императивом, требующим предельно четкого этического самоопределения индивидуума

в пограничных ситуациях. Дуэль на острове и предшествующие ей поиски героем оправдательных мотивировок своей ненависти к сопернику «снимают» нравственную сторону возникшего конфликта и тем самым исключают возможность его гуманистического решения.

Объективизация повествования осуществляется с помощью «репортажных глав», чередующихся с рассказом о личной жизни последних людей. Кроме того, в художественном контексте «Последней пасторали» функционально активна сложная система эпиграфов, которые являются важным содержательным регулятором восприятия событийного плана всех глав, обозначают доминирующую тональность повествования. Так, в первых главах, рассказывающих о развитии отношений между мужчиной (Он) и Женщиной, эпиграфы из стихотворений Я. Купалы и романа Лонга «Дафнис и Хлоя» акцентируют пасторальное благополучие острова и его обитателей. После 8-й главы, с появлением на острове Третьего (об этом предупреждает эпиграф из «Евангелия от Матфея»: «И вот весь город вышел навстречу Иисусу...»), смысл эпиграфов существенно меняется. Используемые теперь автором тексты («Сатапатха Брахмана», «Сказание о Гильгамеше», «Книга Иова» и др.) имеют преимущественно эсхатологическое звучание. Семантическая инструментовка эпиграфами сюжетного развития вводит в контекст повествования общечеловеческий нравственный и культурный опыт, позволяет автору ориентировать читателя в в сложно организованном, насыщенном многообразными литературными традициями художественном целом. В то же время текст повести сохраняет смысловую открытость, возможность для его различных истолкований. Этому способствуют и многочисленные аллюзии и реминисценции, цитаты из художественных произведений, существенно усиливающие культурологический план повествования.

Важнейшим принципом сюжетно-композиционной организации действия повести является антиномичность ее содержательных планов. Весьма активная в «Последней пасторали» поэтика недоговоренности, тайны постепенно формирует ощущение дисгармоничности и абсурдности идиллических картин, заставляет соотносить их истинный смысл с заглавием. В результате этого пасторальный мир острова воспринимается как очевидная художественная условность, функционально направленная на исследование противоречивого сочетания в героях социального и личностного, возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного.

Структурную основу повести составляет также принцип антитезы, заявленный уже в первой «репортажной» главе (описание гибели экипажа подводной лодки — жизнеутверждающий лик боттичеллиевской богини). В контексте повествования он образует множество сложных ассоциативных рядов, взаимодей-

ствующих между собой по принципу содержательного противоположения.

В самом начале повести герой-рассказчик неоднократно отмечает странность окружающего их мира, его принципиальную нестабильность: «...где зима, где лето, где север, где юг — все по-сумасшедшему перемешалось» (463); «...как и все на этом острове: и так и нет так, и есть и вроде нет, нечто одновременно и некто» (464) и др. Загадочность и странность островного бытия существенно усиливается предметно-символическими антитезами, формирующими содержательный план повествования: «первая березка... чудо из чудес» — «плешивый, крысиный остров», «стройные березки» — «желтые монстры-цветы», «экваториальный остров» — «северные березки» и т. п. В связи с этим обращают на себя внимание характерная для волшебной сказки мгновенность изменений, происходящих на острове, и постепенное осознание этой быстроты рассказчиком: «Но в одну ночь все переменилось» (463), «... вдруг, в одну ночь, все переменилось» (477). В процессе развития действия эти информационные константы играют роль содержательных лейтмотивов, которые не только являются материализацией изменений духовного контекста на острове, но и, главное, в своеобразной форме предсказывают их.

А. Адамович активно использует в повести сюжетно-образный материал хеттской, библейской, древнегреческой и славянской мифологии (преимущественно на уровне аллюзий и реминисценций), включает в повествование цитаты из произведений В. Шекспира, И. В. Гете, Г. Торо, И. Бунина и др., оперирует многочисленными социально-историческими и научными фактами и понятиями (Рим, Плутарх, Сталин, Эйнштейн, Ливерморская лаборатория, ООН, социализм, коммунизм и др.). Все эти заимствования в совокупности принципиально актуализируют проблематику повести, устанавливают трагическую взаимосвязанность и взаимообусловленность гибели человечества с нарушениями общечеловеческой морали. В данном случае писатель использует традиционную для мировой культуры мотивировку, являющуюся нравственно-этической доминантой многих мифологических и легендарных сюжетов (мифы о всемирном потопе, Содоме и Гоморре, легенда об Атлантиде и др.). Но если в подобных структурах наказание греховного человечества осуществлялось по божественной воле, то в «Последней пасторали» люди сами активными действиями приближают и «осуществляют» трагический финал. В этом смысле повесть А. Адамовича усложняет наметившуюся в литературных вариантах атомной робинзонады тенденцию концентрации внимания не на абстрактных вневременных социально-идеологических причинах катастрофы (в некоторых современных философско-этических концепциях они интерпретируются как своеобразный эквивалент мифологической предопределенности грядущего апока-

липсиса), а на исследовании принципиальной деструктивности нравственного релятивизма и конформизма, предельной индивидуалистической ориентации общественного сознания: «Конец света, если он ударит, то не «сверху», а «снизу», и это не кара небесная, а самоказнь, не красота, а плод совокупной пошлости, мерзости, низости нашей»⁹.

Подчеркнутая всеобщность островного мира декларируется автором и на уровне хронотопа. Мифологизированный остров изъят из реального географического пространства и воспринимается как всевременная общечеловеческая модель цивилизации, вынужденной решать драматическую гамлетовскую дилемму «быть или не быть?». Экспериментальность ситуации усиливается также идеальными условиями, в которые помещены герои: на острове вечное лето, возрожденная после катастрофы природа добра и щедра к людям. До определенного момента пространство «Последней пасторали» абсолютно замкнуто (это неоднократно подчеркивает герой-рассказчик, описывая стены вокруг острова), поэтому угроза пасторальному бытию, по словам персонажа романа Э. Скобелева «Катастрофа» (его сюжетная схема подчеркнута продолжается в «Последней пасторали»), заключается в том, что в момент катастрофы «мгновенно исчезли все обязательства, удерживающие человека в определенных рамках, — мы называли их культурой. Не стало ни права, ни долга, ни времени, ни друга, ни желания, ни возможности»¹⁰. В повести моделируется не просто замкнутое географическое пространство, а прежде всего замкнутое психологическое пространство. Данный прием организации сюжетного повествования часто использовался писателями-романтиками (Н. Готорн, Э. По, Г. Мелвилл и др.) в качестве универсальной амбивалентной категории, обнажающей непреодолимую разьединенность личности и общества (ср., например: «Последняя пастораль» А. Адамовича и «Колодец и маятник» Э. По). Но если романтики акцентировали, как правило, противопоставленность индивидуального сознания кодексу цивилизации, то А. Адамович подчеркивает состояние полной зависимости своих героев от норм и представлений погибшего мира.

Временная организация сюжетного действия имеет инверсированный характер, отличающийся смешением разновременных пластов (время событий на подводной лодке и космическом корабле, воспоминания героев о своем личном прошлом и о событиях на острове после катастрофы, мифологизированное настоящее острова, реальное историческое прошлое). Один из героев следующим образом объясняет временные парадоксы островного мира: «... произошло резкое, грубое искривление пространства, время здесь течет не по изгибающейся бесконечности — по кругу побежало» (504). Если вспомнить, что отмеченный эффект коллапса в науке называется «гравитационной гробницей», то становятся понятными многие физические стран-

ности материального окружения героев, приобретающие в контексте повествования метафорическое звучание.

Содержательная универсальность хронотопа повести усиливается неопределенностью национальных характеристик персонажей. С одной стороны, в «Последней пасторали» есть вполне конкретные указания на национальность мужских персонажей (Он — русский, Третий — американец), которые являются очевидной аллюзией из современного социально-политического состояния цивилизации второй половины XX в. Что же касается Женщины, то ее характеристики подчеркнута неустойчивы, тяготеют к универсализации и всечеловеческому восприятию. Достигается это не только условностью национальности героини (она одновременно англичанка, американка, полька, японка, француженка и т. п.), но и созданием активно действующих в контексте повествования взаимопересекающихся ассоциативных культурологических рядов, основанных на архетипах и мифологемах: «Девочка — Женщина — Старуха — Смерть», «Женщина — боттичеллиевская Венера», «Женщина-Медея — Медея, вообразившая себя Христовой невестой — Всемедея», «Женщина-Земля», «Женщина-Ева», «Женщина-дева Мария» «Женщина-Парка». По отношению же к мужчинам подобные сравнения сводятся практически к одной характеристике: «Каины (Всекаины)». Аллюзивное включение в художественный контекст семантических доминант ряда мифологических структур и конкретно-исторических реалий существенно усложняет восприятие происходящего, образует систему активно взаимодействующих между собой онтологических и аксиологических миров, которые постепенно трансформируются в единую модель «планеты-острова» (477). Только однажды происходит своеобразное «крещение» героев, устранившее их обезличенность: беременная Женщина получает имя Мария (очевидная параллель с евангельским мифом о непорочном зачатии и рождении Христа), астронавт — Смита: «...по-арабски оно означает Каин» (528).

Столкновение идеологических концепций героев воспринимается как сопоставление разных точек зрения об истинных общечеловеческих ценностях. Предоставляя своим героям возможность выбора будущего, автор утверждает, что последние люди так и не сделали выводов из случившейся трагедии, не осознали смысла своего чудесного спасения. Своеобразное «сошествие в рай» не стало для них дорогой к истине, к пониманию и приятию мира другого «я». В связи с этим в повести особенно острое звучание приобретает проблема соотношения индивидуальной и общечеловеческой ответственности за сохранение жизни на Земле. Как заметил Ю. Карякин, «нынешнее реальное время-пространство — это время-пространство либо самого большого преступления, либо самого большого подвига, но во всяком случае это время-пространство — без алиби.

Это относится и к нынешнему художественному времени-пространству, к новому хронотопу»¹¹. В романе Л. Повеля и Ж. Бержье «Утро магов» утверждается, что на Земле когда-то происходили атомные войны, но человечество каждый раз возрождалось. Эта успокаивающая и отвлекающая мысль снимала ощущение апокалипсического трагизма ядерного конфликта, делала его психологически возможным и приемлемым. Но уже Р. Мерль, изображая в «Мальвиле» борьбу людей за выживание, заставляет рассказчика сделать в финале неожиданное признание, которое ставит под сомнение благополучное будущее человечества: «...общее собрание Ла-Рока и Мальвиля 18 августа 1980 года приняло решение немедленно приступить к изысканиям и практическим опытам по производству пуль для винтовок образца 36 года. С тех пор прошел год, и могу сказать, что результаты настолько превзошли наши ожидания, что мы лелеем куда более честолюбивые замыслы в области все той же обороны. Так что отныне мы можем смотреть в будущее с надеждой. Если только к данным обстоятельствам применимо слово «надежда»¹². А. Адамович доводит этот вариант интерпретации послеядерного мира до логического завершения, показывая, что безнравственное бытие даже в идеальных материальных условиях неизбежно обречено на гибель.

Почти все островные реалии являются материализованными метафорами, довольно легко поддающимися расшифровке в художественном контексте. Их абсолютная взаимосвязанность проявляется в том, что при малейшем изменении одного из компонентов островного бытия начинается качественная трансформация всех остальных. Всеобщая мифологическая одухотворенность природы острова и ее принципиальная способность к изменямости воспринимаются в структуре «Последней пасторали» и как проявление синкретизма материального и духовного бытия человечества, и как эстетически значимая картина нравственной деформации общечеловеческого миропорядка в результате глобальной катастрофы. Это отчетливо видно в описаниях реакции персонажей на состояние таинственных стен, изолирующих остров от убийственной радиации окружающего мира и находящихся в прямой зависимости от островного нравственного контекста. Когда выясняется, что люди не могут преодолеть этический релятивизм и эгоистические стереотипы мышления, пасторальный мир открывается навстречу тотальному самоуничтожению.

Обращает на себя внимание экспрессионистская «живописность» стиля «Последней пасторали». Цветовые контрасты, своеобразный цветовой аккомпанемент сюжетного развития приобретают смыслообразительную функцию. В островном пейзаже есть опорные детали, которые констатируют или предсказывают очередной сюжетный поворот и возникновение новых конфликтов. Таковы, например, желтые цветы, луна, солнце,

198

островные стены, железная дверь за водопадом и др. Каждая деталь имеет сложное семантическое наполнение, которое обуславливает подчеркнуто индивидуализированный, субъективный характер их восприятия (мужчины, например, не замечают желтых цветов, которые раздражают Женщину; по-разному персонажи оценивают эволюцию стен, луны и т. п.). Сложная система лейтмотивов не только определяет своеобразие ценностного восприятия конкретных сцен, но и существенно углубляет понимание всего художественного контекста. Так, например, мифологема воды в «Последней пасторали» используется в качестве символической оппозиции разрушительному огню (дождь, обновляющий природу острова после катастрофы и приносящий на него жизнь — Дажьбога; водопад перед таинственной дверью в атомное убежище служит не только для гигиенических целей, но и как средство нравственного очищения героев). В самом начале повествования рассказчик сообщает, что «вблизи нашего острова океан тихий и ласковый» (483). В финале же образ-символ океана трансформируется в карающую силу самой природы, приобретающую космический размах и воспринимающуюся как своеобразный вариант традиционного мотива всемирного потопа. Аналогичную эволюцию претерпевают все мифологемы «Последней пасторали».

Повесть А. Адамовича является своеобразным художественно-логическим итогом эволюции мотива атомной робинзонады в литературе второй половины XX в. Трагический финал «Последней пасторали» вполне можно объяснить словами одного из персонажей романа Э. Скобелева «Катастрофа»: «Мир рухнул оттого, что человеку было легче умереть, чем перемениться»¹³. Очевидной является сознательная литературная «конструированность» повести, формально-содержательные уровни которой подчеркнуто ориентированы на многообразные традиции разных культурно-исторических эпох. Вызвано это не столько стремлением автора практически реализовать выдвинутую им концепцию «сверхлитературы»¹⁴, но и прежде всего общими тенденциями мирового литературного процесса: «Современная эпоха — время появления сложных идеологических и эстетических систем, сама классификация которых во многих случаях затруднительна: то ли реализм, то ли романтизм, то ли модернизм, то ли барокко, то ли нечто иное, чему и определение еще не подобрано»¹⁵. «Последняя пастораль» А. Адамовича, с пронзительной нежностью утверждающая красоту, непреходящую самоценность Человека, несомненно, займет должное место среди произведений, напоминающих людям о хрупкой исключительности их бытия и призывающих к активной борьбе за сохранение возможности иметь очеловеченное будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Трактаты о вечном мире. М., 1963. С. 155.
- ² Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 165.
- ³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 368.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972. С. 269.
- ⁶ Манн Т. Иосиф и его братья//Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. М., 1960. С. 177.
- ⁷ Адамович А. Последняя пастораль//Адамович А. Три повести. М., 1988. С. 531. (Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)
- ⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 142.
- ⁹ Карякин Ю. Ф. Достоевский и канун XXI века. М., 1989. С. 486.
- ¹⁰ Скобелев Э. Катастрофа. Мн., 1984. С. 223.
- ¹¹ Карякин Ю. Ф. Указ. соч. С. 490.
- ¹² Мерль Р. Мальвиль. М., 1977. С. 544.
- ¹³ Скобелев Э. Указ. соч. С. 288.
- ¹⁴ См.: Адамович А. Ничего важнее: Современные проблемы военной прозы. М., 1985. С. 271—287.
- ¹⁵ Андреев Л. Литература у порога грядущего века//Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 20.

В. А. ГАВРИЛОВ

*Целиноградский педагогический институт
им. Факена Сейфуллина*

КОНТЕКСТ И ПОДТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

Различение контекста и подтекста в лирическом произведении, анализ их объема, субординации, взаимодействия ведет к идейно-художественному ядру текста, в его смысловые глубины. Такой подход плодотворен как в теоретическом исследовании, так и в трансляции соответствующей научной информации в процессе преподавания.

В конечном счете своеобразие поэта определяется его стилем и освоенным жизненным материалом. В XIX веке первоочередной для поэта была задача стиливого самоопределения, ориентация в выборе художественной системы. А. Пушкин в петербургский период (1817—1820) шел к своему стилю, погружаясь в идеологию и поэтику просветительского реализма, классицизма, революционного романтизма, сентиментализма. О силе стиливых, чисто эстетических факторов в развитии поэзии прошлого столетия справедливо писал Г. М. Фридлендер, отмечая «широкое выражение романтического начала в лирической поэзии также и второй половины XIX века, в то

время как в прозе этого периода ему принадлежала менее заметная роль»¹.

В XX веке фактор стиля в лирике перестал быть преобладающим. Выросло значение ситуативного контекста, конкретно-исторических реалий, индивидуально-психологических подробностей. «Начиная с романтизма, поэтика контекстуальная вытесняет все более поэтику стилевую», — формулирует эту закономерность Л. Гинзбург², расходясь, правда, в оценке стилевого фактора для развития романтической поэзии с Фридлиндером. О повышении в современной лирике удельного веса частного, единичного, предметного говорит Е. Невзглядова: «Современные поэты все более и более нуждаются в явном конкретном поводе. Для них он — внятная часть лирического сюжета, вычленимая и пересказуемая как тема, но конкретная и разнохарактерная как поэтическая мысль»³. В стилевой лирике было много заведомых, предсказуемых значений. В лирике XX века не приученное к общему стилю слово приобретает высокую степень свободы для взаимодействия с целостной атмосферой стихотворения, с его мотивами, ситуациями, деталями. Аналогичный эффект освобождения и обогащения слова, выведенного из сферы привычных жанрово-стилевых ассоциаций и тем самым ставшего «небрежным», обнаруживает Д. Лихачев в творчестве Достоевского: «Вообще Достоевский любит слова с неопределенным значением, которое угадывается читателем по контексту и при этом обязательно не до конца»⁴. Своеобразную небрежность, направленную на раскрытие неисчерпаемого богатства и сложности мира, совершенно правильно находит Е. Невзглядова в творчестве такого показательного для XX века поэта, как Пастернак. «Пастернак туго набивал строфы мелкими и крупными предметами вперемешку, обыкновенно почти не глядя на них, следя лишь за их разнообразием и неожиданностью»⁵. Контекст произведения при этом становится динамичнее и многоаспектнее. Обобщающая идея, исходное, заветное чувство опосредуются множеством предметных, событийных, психологических деталей. Раскованная, изобретательная в деталях, современная поэзия удерживается от прямого выражения чувств. Вот какова в этой связи характеристика А. Вознесенского: «Вся манера его опосредованная и, при всей взвинченности, «зажатая»⁶. В «зажатости» признается поэт во многом полярных с Вознесенским пристрастий — В. Казанцев: «И я бы волю чувству дать сумел со щедростью завидной. Я мог бы плакать и рыдать. И до упаду хохотать. Да только почему-то стыдно».

Поэзия последних десятилетий с разных исходных точек и во имя разных конечных целей постепенно приходила к осознанию того, что настало «время не пылки, не воспаленного и безоглядного энтузиазма, — нет, самоосознания, неотделимого от самокритицизма»⁷. Прямолинейность, декларативность,

поэтическая риторика нынче не в чести. Следствием резкого роста контекстуального начала в современной лирике стало ослабление консолидирующих тенденций, о чем пишут Ст. Рассадин, С. Чупринин. Литературный процесс движут не сообщества, не поколения, а единицы.

В 1955 году Л. Мартынов «в надежде славы и добра» писал: «Расстояние не помеха ни для смеха и ни для вздоха.. Удивительно мощное эхо! Очевидно такая эпоха». Во всеобщем сближении, в немедленной и равной отзывчивости находит Мартынов величайшую ценность. Но уже через десять лет «тихая лирика» стала культивировать неотзывчивость на гул и позывные эпохи, стремясь таким образом защитить высшие ценности. Н. Рубцов принципиально не считал своим долгом быть эхом современности. А даже напротив. «Так век неслышно протечет, не тронув этой красоты», категорически настаивал он. Что за субстанция противостоит веку, прогрессу? Это романтический мир старины, первозданной природы, нетронутой деревни, который «душа хранит». Так названо программное стихотворение Рубцова. Душа отваживается меряться с веком. Не спорить, не поправлять, не взыскивать, а отстранять, замещать собою. Романтический герой Рубцова осознает свое духовное всемогущество. Например, так: «И пенья нет, но ясно слышу я незримых певчих пенья хоровое». Л. Мартынов недолго тешился иллюзиями по поводу эпохи. «Дерзайте, чтоб стремилось небо на ваши грезы стать похожим — не только на полотне бы, но и в действительности тоже», — провозглашает поэт в последнем своем сборнике «Золотой запас».

Падает популярность поэзии, выводящей идеологические и эстетические ориентиры из абстрактной эпохи. Апелляция к эпохе, к веку дает ориентиры-предписания, никого не убеждающие декларации. Истина подтверждается не ссылками на эпоху, а живет в конкретных фактах, вырастает из личного освоенного и выстраданного. Индивидуализация контекста, хоть и недостаточное, но необходимое условие приближения к истине, обретения поэтической свободы и энергии.

Таким образом, присущие современной серьезной поэзии сдержанность, стыдливость, боязнь ячества извобляет ее от высокопарной риторики на общие темы и от другой крайности — безоглядного, неконтролируемого самовыражения. Поэзия в очередной раз совершила давнее открытие: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства»⁸. Тем лучше для самих взглядов. От скрытности, от опосредованности, от отраженности во внешнем, от соразмерности духовного с этим внешним взгляды автора обретают емкость, глубину, энергию.

Освобождение контекста лирических произведений с социальной проблематикой из-под влияния идеологических штампов, расхожих политических догм активно осуществлял Я. Сме-

ляков. Многонаправленное переосмысление привычных, затверженных понятий производит Смеляков, например, в стихотворении «Сосед» (1966). Поэт размышляет здесь о современнике, о герое времени. Как и положено, этот герой — «жизни главная опора, человечества оплот». Но неизменных иллюстраций на уровне свершений эпохи к этой характеристике не следует. Герой времени не из дальних краев, а самый что ни на есть сосед, вдобавок «неприметный обыватель». Смеляков стремится внедрить понятие «обыватель» в понятие «гражданин» и наоборот. Слова эти приживлены в такой контекст, в котором они из антонимов превращаются в синонимы. Контекст сообщает этим словам высокую степень свободы от закрепленных за ними языковых значений. Слова становятся полновеснее и обретают особую экспрессию. Контекстуальное значение «речевых форм» «может в своем развитии получать и характерологическое, и композиционное значение, а благодаря своей экспрессивной стиховой насыщенности связывают стихотворную речь со все более сложными подсистемами художественного произведения»⁹. В стихотворении «Сосед» преобразование антонимов «гражданин» и «обыватель» в синонимы связано с идеей реабилитации так называемого обывателя. Поэт причисляет к обывателям и самого себя. Обыватель располагает к себе надежностью, устойчивостью, приверженностью «житейской пользе дела». Его не надо возводить на пьедестал и увенчивать. Его боевая медаль «охотно, сохраняя бравый вид, вместе с грамотой Почетной в дальнем ящике лежит». Смеляков развивает знаменитую мысль Маяковского из поэмы «Владимир Ильич Ленин» о том, что подлинное величие не нуждается в ритуалах и эмблемах. Знаки и ритуалы отчуждают человека не только от других людей, но и от самого себя.

А те, кто «перестроиться велют» смеляковскому герою, тщатся отлучить его от собственных интересов, от почвы, от самого себя ради иллюзорной, мифической гражданственности, громящей натурального человека, «непременного гражданина» как оголтелого мещанина. Как известно, на волне антимещанского пафоса взмыла, воспарила над реальной жизнью «эстрадная» поэзия.

Гражданственность из житейской пользы дела неизмеримо выше, человечнее гражданственности дистиллированных, а следовательно, в конечном счете, демагогических умозрений. Наиболее глубинный аспект этой идеи в стихотворении «Сосед» на уровне контекста заключается в той мысли, что естественность, здравый смысл надежно постигают истину и прочно создают жизнь.

В стихотворении «Сосед» просматривается также и подтекст. Симптомы подтекста — ирония, реминисценции из «Моей родословной» Пушкина. В насмешливо-нисходительном отношении к «чинам-орденам» Смеляков идет дальше Твардовского.

Знаменитая медаль, с которой Теркин мечтал появиться в родной деревне, у Смелякова от греха официальной подальше лежит в дальнем ящике. Медаль метонимически проникается скромной естественностью и нетщеславием своего хозяина. В результате природный бравый вид медали, который она не теряет, воспринимается иронически. Такая интерпретация явления медали при скрытой полемике с Твардовским, хотя пафос полемике и задан самим Твардовским, и образует подтекст стихотворения, в котором проясняются литературные пристрастия, сам склад поэтического мышления, первоисточники художественных решений автора.

Если даже Твардовского Смеляков склонен поправить по части естественности и простоты, то полемика с напыщенной, ходульной «поэзией» ведется в стихотворении «Сосед» и в контексте, и в подтексте. Смеляков борется не только за идеи, но и за слова, отстаивая право употреблять их в том смысле, которое придает им он. Отсюда многослойность значений деталей стихотворения и всего произведения в целом. Отсюда переход контекста в подтекст и наоборот.

Подтекст стихотворения «Сосед» насыщают также переключки с «Моей родословной» Пушкина. Стихотворение «Моя родословная» построено как прямая полемика с адептами ложной официальной гражданственности, обряжающей себя в регалии, грамоты, чины. Пушкин доказывает, что «мелкий мещанин», каковым полусерьезно, полуиронически представляется сам, и есть настоящий столп государства, а не кичливые выскочки-аристократы. Пушкин полон презрения к тщеславию и спеси, чувствует мощь своей простоты. В художественном смысле обыватель Смелякова во многом подобен мещанину Пушкина. В «Соседе» звучат и интонации «Моей родословной» У Пушкина:

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин.

У Смелякова:

Не ваятель, не стяжатель,
не какой-то сукин сын —
мой приятель, обыватель,
непременный гражданин.

Контекст других произведений, собственных или чужих, задействованный с помощью какой-либо отсылки, знака, часто образует подтекст данного произведения. Реконструируя подтекст, мы проникаем в «сокровища потенциальных смыслов»¹⁰ и тех, и других произведений.

Сводя гражданственность с пьедестала, Смеляков не оставляет на пьедестале и историю. Стихотворение «История» (1966) начинается мерно-торжественно, с мыслью о величии истории, хотя и подступившей и приблизившейся. Многозначительно, гулко звучат веские, высокие слова: тени (об умерших людях), шаги истории, тьма и свет, омыла и ожгла. Поэт чувствует себя причастным к величию истории, постигая ее заветы, погружаясь в ее бездны и возносясь к ее вершинам. Герой пушкинского «Пророка» приобщается к первоосновам и мироздания благодаря тому, что обретает невиданную духовную мощь, воспламеняется огнем Истины. Чем же подобен Истории лирический герой Смелякова? Тем же, что и пушкинский лирический герой: духовной мощью, творческой воспламененностью. Пушкинский пророк воодушевлен богом, смеляковский пророк — Историей. Богоподобный герой Пушкина предназначен быть только великим и всеведущим. У Смелякова поэт также ощущает себя мудрым и совершенным. Но его сочлененность с Историей не исчерпывается возвышенной связью через духовное творчество. В финале стихотворения «История» связь с Родиной устанавливается уже не на основе ее державных заветов, которые омыли и ожгли героя, а на основе жалобных, детски доверчивых и одновременно дерзких запросов к ней беззащитного, хрупкого человека:

Как словно я мальчонка в шубке
и за тебя, родная Русь,
как бы за бабушкину юбку,
спеша и падая, держусь.

Последняя строфа стихотворения меняет всю его тональность. Поэт отваживается звучать не гордо, а естественно. Лирический герой Смелякова предстает не только в своей силе, но и в слабостях. Смеляков превосходно понимает, что величие и державность истории могут подавлять и угнетать человека, следовательно, отчуждать его от родины. Поэтому в финале стихотворения, резко вводя новый аспект темы — родина — бабушка, берегущая льнувшее к ней дитя, — поэт вместе с тем тонко корректирует свои прежние мысли, снимая с них оттенок некоторой высокопарности. Образы-символы последней строфы заставляют новыми глазами посмотреть на предшествующий текст. Пронизавшие последнюю строфу трепет и умиление пробегают по всему стихотворению, образуя его подтекст. Здесь именно образы-символы, перебивающие взятый вначале тон, переводят стихотворение в другой план, не дают раствориться в традиции, восходящей к крупнейшим поэтам, программно интерпретировавшим тему «мироздание и поэт-пророк». Таким образом, в подтексте мы снова встречаемся с самосознанием художника, с первоосновами его духа.

Смеляков стремится защитить человека от угнетающей официальности, склонной к величию, подрывающему доверие человека к самому себе. В стихотворении «Бывать на кладбище столичном» автор протестует против традиции заслоняться от смерти и покойных величественными памятниками. На столичном кладбище, «где только мрамор и гранит», невозможно остаться самим собой: человек против воли включается в официальный ритуал скорби, «играет роль, как тот статист». При этом не возникает никакого искреннего, индивидуального отношения к умершим. А вот на сельском кладбище «нет ни величия, ни страха, а лишь естественность одна», так как здесь «мраморов не ставят». Идея стихотворения заключает в себе не только нравственную проповедь, но и утверждение эстетического принципа. Высшее, бытийное, трагически-величественное, каковым является смерть, если оно воспринимается через якобы однородную с ним форму («мрамор»), либо дискредитируется, либо отчуждается. Стремятся к величию, а получается недостойно и суетно. Отсюда ирония Смелякова в строчках о столичном кладбище: скорбь-то приходится выражать статистику.

А с другой стороны, старухи идут на сельское кладбище по мотивам тривиальным, обыденным, даже мелким («как будто выпить чаю в гости сюда поблизости зашли»). Но именно старухи, по Смелякову, всем своим поведением отвечают на вопросы, задаваемые человеку смертью, достойно и благородно. Внутренняя красота и достоинство старух при внешней неприязнительности умиляют автора, сообщают стихотворению сентиментальный пафос.

Итак, в стихотворении «Бывать на кладбище столичном» мы имеем дело с различными формами непрямого подтекста: иронией, сентиментальностью, то есть с подтекстом. Но главный источник подтекста здесь другой. Композиция стихотворения двучастная. Первая часть на столичном кладбище, вторая часть — на сельском кладбище. Части связаны по контрасту, причем контрасты возникают по ряду параметров. Это и открывает стихотворение в глубину подтекста. Культурологический аспект подтекста может быть вскрыт при сопоставлении стихотворения, например, с элегией Жуковского «Сельское кладбище» (1802).

Вхождение в историю, в бытийные истины через непосредственный, обыденный опыт, без «снятия» этого опыта в лирическом философствовании, а наоборот, с насыщенным, детальным присутствием его, — такое вхождение знаменует у Смелякова самоценность первичного жизненного материала, образующего контекст смеляковских стихотворений. Примером такой поэтики в классически прозрачном варианте может служить лермонтовская «Родина» (1841). Противопоставляя свою естественную, сокровенную любовь к родине, доступной и

живой, безличному священному поклонению, Лермонтов не только выделяет собственные переживания, но и сообщает об их значимости, такой же исторической и высокой, как и отрядные мечтания по поводу заветных преданий темной старины. Знаменитое начало «Родины» не только полемика: здесь задаются уровень и масштаб идейного смысла последующих картин. Тут чем невзрачнее и скромнее деталь, заостренная против всего освященного и санкционированного, тем ярче и глубже заложены в ней смысл. Такая поэтика и у Смелякова.

Однако пафос индуктивности, обязательного опосредования всеобщих истин в конкретных фактах заключает в себе внутреннее противоречие. Индивидуализация контекста, призванная приближать истину, начинает искажать ее. Смеляков осознавал это противоречие и поэтически исследовал его в стихотворении «Кресло» (1966). Здесь лирический герой, повинувшись исконной смеляковской потребности строить отношения с историей на доступных вещественных связях, уселся в музейное кресло Ивана Грозного. Но опрометчивая фамильярность немедленно наказана: «И молния веков, блистая, меня презрительно прожгла». Но в этом же стихотворении без самокритики проходит литотное сравнение кремлевских курантов с ходиками, создающее атмосферу, подвинувшую героя на его сомнительный поступок. Таким образом, осуждая себя за крайние проявления исходной эстетической установки, Смеляков вовсе не отказывается от самого принципа, при котором выход на экзистенциальные темы во избежание их компрометации допускается лишь через житейскую повседневность, насыщающую живительным кислородом разреженную атмосферу чистых умозрений.

При обязательной для поэзии нацеленности на обобщения мировоззренческого и онтологического уровня столь принципиальное, основополагающее умышленное введение в лирические произведения чуть ли не с эпической свободой разнообразных индивидуальных контекстов необычайно расширяло микрокосм художественной мысли. Первичный жизненный материал приобретает все большую самоценность, опосредованно, но не менее программно, чем прямые декларации, характеризуя первоосновы поэтического мышления автора. Различные взаимодействия внутри усложнившейся структуры лирического стихотворения образуют подтекст, позволяющий избежать столь непопулярных ныне прямолинейности и назидательности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971. С. 237.

² Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 25.

³ Невзглядова Е. Повод и сюжет в лирическом стихотворении // Вопросы литературы. 1987. № 5. С. 134.

Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984

Невзглядова Е. Указ. раб. С. 136.

Гусев В. И. Память и стиль. М., 1981. С. 254.

Рассадин Ст. Который час?//Знамя. 1988. № 1. С. 207.

Энгельс Ф. Письмо М. Гаркнесс//Маркс К., Энгельс Ф. Соч С. 36.

Тимофеев Л. И. Слово в стихе. М., 1982. С. 202.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 351.

РАЗДЕЛ 3.
ЭССЕ И КОММЕНТАРИИ

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ РУССКОГО ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Оборванные шматы густо-розовых облаков в низком, темном куполе грозного русского неба. Вновь грозного! Не от вражеских громовых раскатов, от внутреннего беспокойства — смысл которого ясно выражен исконно русским словом — *с м у т а*! Стихия народного гнева: «Русский бунт — бессмысленный и беспощадный!»¹. Праведное оружие, данное дабы победить басурманина — «дубина народная», в руках иных, которые «машут в темноте и бьют по своим»², становится злом, безбожной силой, сатанинской. И потому — опричнина, Петербург, построенный на костях, Шлиссельбург, Петропавловка, лагеря... Было!.. Да, было все — страницы русской истории написаны кровью... Есть объективное понятие хода истории, изменить который не властен единичный человек, несмотря на миссию свою — творца. Потому как творит он согласно предназначению, данному свыше, смысл коего: культура, традиции, прошлое, а значит память, а значит преклонение перед мудростью и героизмом предков. Революции стали нашими буднями, гражданские войны и смуты — повседневною, несмотря на призывный трубный глас к дружбе, миру и объединению и доброму соседству, звучащий издавна, со времен Киевской Руси. Парадоксально — странно и страшно: мы проклинаям сегодня кровь и насилие последних десятилетий и зовем на баррикады, а значит, намерены проливать ее снова и без конца и с новой жестокостью. В этом есть какая-то изначально заданная и жесткая логика: с некоторыми модификациями в переходах, неожиданными кульминациями и моментами развязок, несовпадениями длины временных отрезков и прочих разных нюансов развития — незыблемой оставалась сама схема исторического движения, смены периодов Российской истории: Застой — Смута — Диктатура. Эти три этапа как некая судьба присутствовала постоянно — Застой — Смута — Диктатура. Структурная триада, составляющая замкнутый цикл-этап в русской истории. Спиральное кольцо развития. Застой — период отдыха, выдоха, расслабления после диктатуры. Но не может он длиться долго: болото, рутина, спячка — немисливо все это для русского национального сознания и состояния мятежного духа. И посему, почувствовав, что «засасывает» его, русский человек сразу же начинает двигаться, временами неосознанно, а придя от движения в волнение, смотрит по сторонам, и вот тогда

рождается революционная мысль: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала»³. Как свежая струя — в воздух, разрежая атмосферу затхлости и смрада. Сладок воздух, в котором пронеслось мимолетное слово — свобода. И за эту возможность — вольно дышать — готов платить он любую цену. Тогда вот и бунт — «бесмысленный и беспощадный» — период Смуты, время хмельных крестьянских волнений, поджогов и потрав, брожения умов, тайных обществ, восстаний и революций. (Чаще всего в несколько этапов: три этапа революционного движения в России). Рано или поздно должен прийти результат. В России результат — не спокойствие — порядок. А его-то можно, оказывается, навести после Смуты только одним — единовластным, жестким и жестоким правлением. Впрочем не только в России, а в истории вообще: в Риме на период опасности или кризиса, даже во времена республики, избирался диктатор. Единовластие — Диктатура. Самый кровавый и лютый период в замкнутом цикле-этапе, но и самый торжественно-помпезный. Время державного величия. Порядок наводится крайними средствами — отсюда жертвы; тот, кто правит, не может позволить себе роскошь размышлять долго и выбирать варианты: его действия резки и решительны, приказания-повеления ясны и коротки. Ему верят, на него молятся, за ним идет народ. Потому еще, что устали все от неясности происходившего до того, от многоверия и многомыслия, от вседозволенности и безрассудства. Вождь-Диктатор кладет предел бунту, «бесмысленному и беспощадному», он — апостол единоверия и единомыслия. Ниц падают подданные перед вновь возрождающимся могуществом и застывают перед вечно неразгаданной загадкой — Россией.

Сегодня, как никогда, имеет смысл обращение к анализу периода Смуты, характеризуемого длительностью исторического времени и богатством событийных конфликтов. Литература русская обладает исключительной особенностью, которая заключается в глубинном ее философском осмыслении действительности. Экзистенциальный уровень анализа миробития дает возможность полнокровно исследовать исторические процессы. Последняя Смута, отдаленная от нас достаточным временем (достаточным для объективной оценки с позиции сегодняшнего дня), — это эпоха революционного движения, три ее этапа, полтора века. Конец XVIII — начало XIX — середина XIX — начало XX веков — пространство даже с точки зрения мировой истории, привыкшей оперировать «большими» числами, — немалое. Расцвет литературы: «золотой» и «серебряный» века поэзии, высочайший уровень критики, рождение художественных титанов, философские и эстетические открытия. И вызревание на этой благодатной культурной почве революционного искусства, оттененного от всей остальной великолепной панорамы чертами внутренней самобытности, своим пониманием

Истины. Три этапа революционного движения, и — эхом — три революционных манифеста в литературе: «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Что делать?» Чернышевского, «Мать» Горького.

Восемнадцатый век в России знал одного Бога и одному Богу поклонялся — Вольтеру! Идея просвещенной монархии была выражена всеми возможными художественными средствами: от классицизма Сумарокова до сентиментализма Карамзина, от оды Ломоносова и сатиры Кантемира до басен Крылова и комедий Фонвизина. Под знаменем Просвещения русская литература, после длительного молчания, вырвалась на свободу и сполна самовыразилась. На все лады и голоса звучала мысль о воспитании достойного человека — слуги Отечества и опоры монарху. Но Смута уже зарождалась. Злую шутку сыграл Вольтер: сторонники просвещенной монархии даже представить себе не могли, как приживутся на русской «болотной» почве, подготовленной периодом застоя, начиная от 1725 года, те идеи, которые во Франции обернулись якобинской диктатурой, а у нас — Пугачевским бунтом, а затем... Радищев оказался первовестником этой новой Смуты.

Для революционного манифеста была избрана форма записок путешественника — смягчающая крик автора. Описание увиденного, якобы сторонний взгляд наблюдателя на происходящее — все это имело целью создать впечатление объективного отображения действительности. На самом же деле не в описании сути. И даже не в многочисленных диалогах и рассказах спутников героя-повествователя. Главное — отступление, где анализируется только что увиденное; все дело — в авторской позиции, выраженной не через призыв: «Посмотрите», — а через называние вещей своими именами и слышащийся вопль об изменении и исправлении сего. Главный герой — Вольность, побеждающая «Чудище», «Злодея, злодеев всех лютейших...» И впервые за весь век на страницах появляется Народ, провозглашающий: «Умри! умри же ты стократ». Свобода, Вольность — понятия естественно-простые, таким же делают стиль автора: безыскусным, ясным, лишенным много-смысленных глубин на границах переходов от света к тьме. Не найти у Радищева и тонкого психологического рисунка — голос автора строг и четок и прям до душевного обнажения. И еще — переполнен интонациями суровой проповеди. Ведь посягнувшего сказать Правду должны услышать все! Отсюда — библейский стиль изложения, когда эпос народной жизни глаголит языком древнего мифа.

А события развиваются — стремительно и неотвратимо. Ответной художественной реакцией на Просвещение, как известно, явился романтизм⁴. Происходившее в России не стало исключением из общего правила. Лучший пример тому — баллады Жуковского. Миссия Жуковского — оценка свершивших-

ся событий, которые активизировал Радищев. Это вовсе не значит, что у Жуковского нет своей идеи, — просто она имеет иной смысл: это не идея-манифест, а идея-отношение к прошлому и грядущему. Именно она-то и дает возможность взглянуть на событие со стороны, что предполагает объективность анализа. Думаю, что объективность эта не зависит от сознания автора, а является, скорее, плодом мощи художественного изображения. Настоящий художник, не умеющий лгать, рисует то, что видит, вне зависимости от субъективно-человеческой позиции, порой вопреки идее-отношению. Парадокс? Противоречие? Да, но творчески весьма плодоносящие.

Романтическая баллада Жуковского «Двенадцать спящих дев» написана по всем законам жанра. Где же тут место объективно запечатленной реальности? Обратим, однако, внимание на ряд существенных деталей. Первая: имя героя баллады — Вадим, более того — Вадим Новгородский. Не нужно долго копаться в памяти, чтобы вспомнить, что гражданин Великого Новгорода — Вадим возглавлял народный мятеж против Рюрика, первого самодержца («Вадим Новгородский» Княгинина). Вторая: двенадцать дочерей Громобоя — от двенадцати жен. Что это? Одно из неслучайных совпадений с историей двенадцати сыновей Владимира Крестителя от двенадцати жен? И тогда двенадцать спящих дев — не двенадцать ли русских княжеств, престолы которых разделил князь Владимир между сыновьями своими? Не Россию ли спасает новгородский муж? И, пожалуй, для ровного счета обозначу еще одну — третью: Звон, ведущий Вадима, конечно, божий знак — колокол? Новгородский звон, созывающий граждан на вече? Думаю, что художественная объективность Жуковского при стольких вопросах, намеренно оставленных без подразумеваемого ответа, не должна вызывать сомнений. Вроде бы для монархиста, свято убежденного в божественном происхождении власти государя, для него, у которого не было выше идеала, чем по-государственному понятная идея добра, и справедливости, и долга — чем нравственное сознание служения Отечеству и Отцу-монарху, все эти перечисленные детали могут показаться по меньшей мере странными. Но это поверхностный взгляд. Для того, чтобы выразить отношение к происходящему, определенное отношение, сообразно своим убеждениям, автор должен был первым делом изобразить реальность — что, собственно, он и сделал. И постиг то, с чем — сознательно — разминовался Радищев: Истину в ее несиюминутном, вечном проявлении. Отсюда — и классический евангельско-апокрифический мотив продажи души и ее спасения... И полноте Радичева и Жуковского — не конфликтна, а свидетельствует лишь о многообразии путей движения русской философской и художественной мысли...

«Кто виноват?» и «Что делать?» — два «проклятых» вопро-

са, кажется, всех поколений русской интеллигенции. И искание ответов на них, которое вообще в природе российского национального темперамента, давало в руки человеку нить надежды, конец которой — результат, а результат, как было сказано выше, — это однозначно: Диктатура, разрубающая одним махом — кровавым до жути махом — все узлы, в которые стянулись вопросы, смущающие доселе умы.

Поражение в Крымской войне, Балканский вопрос, события в Польше, — вопрос «кто виноват?» — становится неуместным. Да и кончина императора Николая позволяет перейти к вопросу другому — «что делать?» Но вот проблема: ведь связаны они как причина и следствие, и нельзя прояснить одно, не разобравшись в другом. Причина, всеобщий корень зла — песчинка, в которой сосредоточился весь мир. Следствие — мир, создающий песчинку. Одно тянет за собой другое, и опять — цикл, кольцо, порочный круг.

Чернышевский определил путь — но к одной цели. Руководимый болью за Отечество, он сыграл роль — для русского революционного сознания — некой Ариадны, дав многим ориентир, дабы выбраться из лабиринта Истории. Это и в самом деле были «новые люди» — интеллигенция 60-х, — вышедшие из-под пера писателя и попробовавшие жить в реальном мире. Достоевский приготовил им страшную кару, наказывая то сумасшествием, то самоубийством. Но сражение с Минотавром, выпавшее на их долю, они провели честно. Краски сгущались. Конец был еще далек. Россия болела тяжело, и вопрос «что делать?» терзал с прежней, а то и удвоенной силой. Писателю приходилось самому проходить весь путь по лабиринту, дабы купить выход из него ценой собственной крови.

В «Бесах» Достоевского описание человеческой сути Ставрогина начато с сопоставления: выбор знаменателен — в основе рассказа историн декабриста Л-на (Лунина). Внутренний мир Ставрогина поляризован: судьба «нового человека» причислена к разряду нечистых. Но объективность художника преобладает над авторской позицией: Николай Всеволодович не встречает у читателя однозначно отрицательного отношения. Ум его и благородство не могут не вызвать уважения. Иван Карамазов сильнее, потому что правдивее, потому что реальнее взглядом на жизнь. И потому, быть может, страдает больше, чем Алексей, хотя автору этого явно не хотелось. А в «Бесах»-то Достоевский ох как не однозначен! И примеров тому можно привести огромное множество.

Библейский и евангельский мифы составляют примечательную художественную особенность не только «Бесов», но почти всех крупных произведений писателя. Их имплицитное в тексте — еще одно свидетельство объективности. Так как изначально заданный мифологический мотив требует формы соответствия мировым архетипам. События, развивающиеся в

рамках этой формы, оставляют немного места для проявления авторского «я». И вновь проявление той же закономерности, что в случае с Радищевым и Жуковским: оппозиция в круге одного исторического цикла-этапа двух разных видений картины мира — революционно-гражданской и обобщенно-объективной.

Третий литературный манифест — «Мать» — собирает под свои знамена не лучших и благороднейших, не честнейших и новых, а всех. Написанное на исходе рассматриваемого Смутного времени, это произведение вберет в себя опыт всех предыдущих, что и определит его масштаб. А что же другая тенденция?

«Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй»⁵, — так начинается «Белая гвардия» Булгакова, а завершается вступлением в Город большевиков. Сближая роман с Апокалипсисом, писатель дает пережить городу и власть лжепророка (Гетман), и пришествие Антихриста (Петлюра), но до тысячелетнего царства, как видно, еще далеко, и хотя крест святого Владимира и превратится в Меч, но «Меч не исчезнет, а вот звезды останутся» (228). К тому же, как сказано в лермонтовском «Демоне», «бог занят небом, не землей». Единственное, что остается во власти авторской позиции — для выражения писательского «я» — Алексей Турбин. Но и ему дано не больше как высказать за столом в комнате с кремовыми шторами идею монархизма, но лишь высказать, потому что слишком ясно видит он шахматную доску и свою на ней позицию, слишком откровенно соотношение сил в этой партии — в пользу смелых дьяволов — такова объективная реальность.

Смута великая и грозная, но будет еще тяжелее. Наступит ли на земле российской когда-нибудь вечное царствие? Выполнит ли когда «народ-богоносец» свою миссию, или так и суждено вечно бродить по метели и холоду «мужичонкову гневу», неся «великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси» (58)? Или вязнуть будут после божеского всеочищающего дождя телеги в грязи на размытых русских дорогах? Уж лучше птица-тройка с белыми, рыжими, вороными или бледными, как в Апокалипсисе, запряженными конями. Да во все стороны! — да так, чтобы дух захватывало — по широкому русским просторам с песней молодецкою. Пока не остановит неутомимый бег, не поднимает Россию на дыбы железная рука!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. С. Сочинения: В 6 т. Т. 4. М., 1955. С. 348.

² Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1957. С. 388.

³ Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. М., 1958. С. 5.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 32. С. 43—44.

⁵ Булгаков М. А. Белая гвардия. Грозный, 1988. С. 6. (Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте, в скобках указаны страницы.)

Г. Д. ГАЧЕВ

*Институт славяноведения и балканистики
АН СССР*

ДВА МЕДВЕДЯ: ПРИШВИН И БАХТИН (ФРАГМЕНТ ИЗ «РУССКОЙ ДУМЫ»)

18.10.89. Года полтора назад мой добрый знакомый, художник Юрий Селиверстов, обратился ко мне с предложением написать тексты к серии его литографий русских мыслителей от Пушкина и Чаадаева до Пришвина и Бахтина. Я возгорелся — и три месяца писал, делал этот траверс вершин русского Духа.

Но текст вышел слишком самобытным, а в наше время — образованское нужен ликбез сначала об этих персонажах. Так и лежит у меня неприкаянно серия литератур-философских портретов русских писателей-мыслителей (число 21), где я передумываю их и мифологизирую во всю сам, творя свои образы этих творцов русской культуры.

Да, не только мифы древние, будучи подключены к действительности XX века, дают некий ключ к ее пониманию, а из симбиоза древнего и современного получаются новые художественные организмы, — но и сам мифологический метод мышления — образами, символами, — будучи применен к анализу литературы и философии нашего века, добывает неожиданные уразумения, понимания.

Таким методом я уже давно работаю в культуре — и вот предлагаю читателю образы двух героев из драмы Слова России.

ПРИШВИН

1.4.88. Остались нам Два Медведя — два русских тотема, два Михаил Михайлыча: Пришвин и Бахтин. Как Пушкин и Чаадаев открывают Русскую Думу данного созыва, так эта пара — завершает, пока. . .

Медведь с записной книжкой на пне уселся и медок Бытия слизывает язычком Слова — таким мне видится Пришвин. Леший русского Логоса. Перед ним все больше — горожане, ну — птички, на отрыв от Матери-земли и лона Природы в Небо и Воз-Дух взлетать норовящие: Соловьев, Карр-савин. . . Соловей и Ворон. . . КАРСАвин меланхолически передразнивает гармоническое КРАСАвин, драматизирует сей Космос: в недрах его

прорыв прорвы хаоса (Ничто, тварь...) ощущая и с ним борясь, усиливаясь — к Лицу.

А эти, Два Медведя, — БАХ!-тин: из эмпиреев сверзлись. Выси, а с горизонта Социума в жуткий век наш панически бежали в спасательное лоно, зарылись: один — в Природу, другой — в Душу (книга о Достоевском) и Тело (книга о Рабле) — из механичности наружного мира сего, из Общества и Истории.

Пришва — деталь ткацкого станка. И Пришвин-писатель — ткач из всех мелочей-деталей, как шелкопряд, — «вещества жизни» (как у Андрея Платонова — «вещество существования») — особой матери-субстанции, земли и пространства-времени, в которой можно существовать — дышать — питаться человеку, живым и настоящим бытием, в отличие от предлагаемого и навязываемого отовсюду суррогата и эрзаца: в городе, в технике, в комфорте, в науке, где информация вместо живородного понимания...

В детстве он мечтал бежать «из неволидушных городов» — к индейцам, в Америку; а выросши, устремился на Север, в «Край испуганных птиц». И всю жизнь скитался, Робинзон-странник, калика переходящий, все тело страны России пронизавши, на душу и мысль свою намотавши и в слово переткав. Но калики — странники по путям-дорогам открытого пространства, а этот — в ворс-шерсть русского тела, в леса немеряные забился — и забылся от раздраженной города и культуры удушливо-интеллектуальной начала Двадцатого века; от изысканностей и искусственностей всех «башен» ивановских и символизмов — к первичному принику, к роднику, откуда Океан Слова: к народным речениям — их записывать пристрастился, на них его охота главная. И — прислушиваясь к жизни — дыханию Природы и ее существ: как из них порождается Дыхание-Дух, мысль-смысл и голосо-логос: из курлыканья журавля, из лесной капли, из росинки, из листочка...

Отбросить города искусственных мыслей, построений и слов, накопленных за историю Культуры, — и припасть, по-антеевски, к земле, прислушаться чутким ухом к току и ритму ее сердца и к пульсации жизни в каждой тваринке-травинке — и воскликнуть: О, Боже! О, чудо! Вся «тварь» — это Ты! Всебожественно! А не просто скудное и несовершенное отражение (как горожанин Карсавин брезгливо материю и плоть и зеленый шум отринул в даль «теофании»...).

Но нет: не просто к «земле» — как стихии почве и поверхности... Это-то и прочие русские писатели и мыслители чуют и писать умели: голую землю — простор бесконечный и на нем разгул стихий (Тютчев, Гоголь, Блок...), но именно к При-Роде, рожающей Жизнь, живое — даже не «вещество» (как одновременно Вернадский с учением о Биосфере), но — существа, многие, бесконечно разнообразные и умильные и любимые

и умненькие, как детки Божьи: все эти зайчики и капельки и тропки, и клюква, и Серая Сова, и бобры, и сосна и т. д. Он перебрал-записал, как ботаник и зоолог, сотни тысяч жизенок, но не объектно-предметно, а братски-душевно, вслушиваясь в то Слово, что каждая излучает — говорит в мир. Как волшебник добрый: речь птичью и звон сосен различал и как они все возговаривают человеческим голосом — через него, записчика-писаря Природы. Переводчик он нам ее умов-голосов. Толмач.

МНОЖЕСТВО — БОЖЕСТВЕННО! — вот философское заявление-тезис «системы» Пришвина. После всех **ВСЕ-ЕДИНСТВ**, маниакальных устремлений Русской Мысли к Единству, с брезгливым пренебрежением ко Многому и «деталлям» — мелочам, как малым сим (ну да: баре, столбовые, высшие классы! Что им — травинка да лягушка, печка да лучинка — все тут «маленький человек»!), так именно потребовалось Бытию, задыхавшемуся уже в гарротах-городах разных философских систем-ошейников, схематизирующих и упрощающих (Соловьев, Трубецкие, Карсавин...), насладиться своим изобилием, вчувствоваться в свое неистощимое Множество — как не мнимость смысла (не «маяя», и «авидья»), но как его переполненность в каждом образовании: капле, перепонке птичьей лапки, в дупле и в дупеле. И никто так не населил живыми существами-смыслами русский Космо-Психологос, как Пришвин. Как Даль собрал слова словесные, так Пришвин — слова живоприродные, перворождающийся из Материи Дух в каждой точке Бытия как Жизни телесной, в формах живых существ; форма живого тела и есть его за-явление-слово и сказ: потому описывая неустанно и подслушивая в тишине, наедине, в берлоге — как в кабинете, в скиту-пустыне. Да, вся Русская Природа — Оптиная пустынь Пришвина; тайга — его скит, а он в ней — как беглец-духоборец — раскольник... Хотя нет: нет в нем отталкивания и злобы даже к городу и культуре, откуда бежит... Убедив-то, он им и принесет, возвратит, золотиискатель-старатель, — несметные сокровища: добудет, разработает!

Так что он, скорее, — как Преподобный Серафим Саровский, благодатный и благоуханный: с медведями в мире и любви живет, и всяк-то ему зверь = человек и «Радость моя!» — так к нему априорно обращается...

Но каков же именульс, завод каков? А он — с детства. Вглядимся: он сам себя непрерывно анализировал, а роман «Кашеева цепь» — самонследование автобиографическое.

Он — из купцов. Купили именно, усадьбу, гнездо дворянское — как господ! — и так зажить зачали, старались. А все — не естественно как-то себя чувствовали: не на месте, на чужом будто, на подворье, а не дома. Сей комплекс неполноценности того, кто «без году неделя» свободный человек, а по

сути еще раб, не бар, — стыдом жег чуткого Курымушку. Особенно когда прекрасную барышню — Марью Моревну, из дворянской сказки, Пушкинской, чужой, Татьяниной, — встретил, ослепительную. И что поразило? — Простота! Мы-то, плебен и смерды, все — в ужимках и искусственно наверху ведем себя, натужно, образуя механизм и сложность как имитацию жизненности; а эти — как Бог: прост! Простая субстанция, оказывается, — самая утонченная и прозрачно-духовная и царственно-господская: самодержавие человека как любимого Сына Бытия. А я — пришелец, не на своем месте; и времени у меня не было такого истории — сложиться — и простым стать! Простак, что из грязи в князи, — сложным старается казаться. Пастернак в конце жизни — про ересь «неслыханной простоты»: «Она всего нужнее людям, Но сложное понятней им», — как вот нам, руководимым и организуемым, и так соержимым. . .

И вот везде Пришвин чувствовал себя — на чужом месте: и в гимназии, и в науке агрономии, и в учебе за границей, в Лейпциге и Париже, и в среде Петербургской интеллигенции, среди элиты интеллектуальной, хотя посещал их, Мережковских и К°, и был принят и оценен.

Нет, не свое, не мое пространство-время, среда обитания. И — бежал: в первозданность НЕ! — неокультуренного Бытия, чтобы можно было вслушаться — и самоначать (свое дело) и самоначататься с ним — как человек. «Искусство как поведение» — осознает он это потом. Но и сразу на этот путь навелся. И, уцепясь за Слово (Неба-Культуры скарб, взятый Робинзоном с собою: умение и ум), с Божьей помощью в сердце и лоно Природы, в тайну и святыню ее, в пещеру тайги забрался: жить, дышать, подсмотреть, записать. Как художник-естествоиспытатель — экспериментатор на себе. . .

«Никогда не становись на второе место», — запомнил гимназист слова дяди. Но где же найти то, где я — на своем и первый? Среди богемы петербургской — второй и третий. Но есть же оно где-то и когда-то, где я — первооткрыватель! И вот — нашел! Эврика! В лесу с записной книжкой медок сказок и слов природы и пониманий собирать. И далее учение о таланте: что у каждого есть свой, только вслушаться — открыть надо — свое дело и поведение. . .

И каждый миг — талант, а каждая встреча — сказка, и притча. Пошел в баню с шайкой — и показалось, что тут и враг его П., и не хочется глаз поднимать, заранее готовится огреть его шайкой в случае чего. . . Но вот человек попросил спину потереть — глянул: это не П., и дружески трет ему спину. Себе же мотает урок на ус и утром записывает, как Гамлет, в свои таблички, — мысль: «Так что сколько бывает случаев возникновения страха и неприязни к человеку только из-за того, что не хочешь глаз поднять и посмотреть на него. . .

«Сколько раз так бывало со мной: собрался врага шайкой хватить, а вместо того намыливаешь мочалку и трешь ему спину» («Еще враг» — из цикла «Мастерская дятла») ¹. И себя чувствует Антеем, который возрождается, припадая к земле поутру, на заре, когда свет и новая жизнь всего наливает его живым ритмом. На дню он уже скисает и особенно к вечеру, когда и начинается электрическая искусственная жизнь культуры и города. Если у Блока — сумрак, вечер, ночь, то у Пришвина царствует утро: заря предутренняя, потом восход — и разлив света до полдня — вот его собственное время живота.

Состав же стихий каков? Не-огонь как жар. И даже не воз-Дух. Земля тоже — мать, но не он сам... А вот ВОДА и СВЕТ — это его стихии и состав. ВЕСНА СВЕТА — его нововведение в Русский Логос, в лексикон философских субстанций. И это — он сам: Весна-Вода, Утро года, Разлив. Роса на заре, нимб света вокруг нее, как алмаз, — вот атом его состава, так сказать, «пришвененок» (медвежонок) — росинка-лучик птички из горлышка. «На водах таких, на ручьях звонких, на лугах росистых, на снегах пушистых и на лучах светлых солнца дневного и звезд ночных везде тогда я нахожу след души моей» ². «Река жизни», «поток» — постоянные архетипы у него. И плавность фразы, ее некоторая даже экстенсивность, равномерные волны: прилагательное с существительным... — отсутствие неровности, от пропитанности «световодой». Светлана — он!.. Дева света, не мужик. В нем — бабье в русском, что и Розанов отмечал в себе: не он владеет вниманием, а оно владеет им — и ведет, перебрасывает от предмета к животному, к ольхе...

Он перенял сюжет «Медного всадника» и природил его себе так на языке стихий: «Медный всадник» — «он», государство, Евгений — «я», душа... «Всадник» это настоящее, это необходимость, власть, «он», «они» — это берега, а Евгений — вода текущая...» (8, 340).

Потому влечет его живой Север: болота карельские и чухонские, первичная жизнь там: животных, речений народных. И на Восток повернут: тайгу исходил, в том числе и Дальний Восток, обращен и на Китай и на Корею («Жень-шень» — «корень жизни», и на человечка похожий: растение — человеку архетип). Створот от Запада (хоть и был он там, но не впечатлил он его), а лицом — на Север и Восток, в отличие от Юго-Западной ориентации Десятого и Одиннадцатого века: Европа, Кавказ, Крым, ну Средняя Азия... Евразиец он, Пришвин, — не де юре (не по идее), а де факто: как Евразию он Россию постиг.

Собственно, такова ориентация и трудов Советской власти: освоение Сибири и Севера, а спиной — к Западу и даже к своему Центру (упадок Нечерноземья...).

Итак, Пришвин — это оправдание Природы, Множества. Если Соловьев писал «Оправдание добра», Карсавин — Оправдание Истории (и «зла» в ней) и «О Личности», то Пришвин — личность каждой травинки и горлинки узнал, в «антропофании» своей души — личности навел — срастил, — и так «платформу» Абсолюта, где жить по истине и совести, всем нам добыл.

2.4.88. Итак, Пришвин — это лебединая песнь русской Природы, в канун ее стирания с лица земли, чему уж элегию слагают Распутин и Белов, Залыгин и «деревенщики» нашего времени. Пришвин предувствовал: «В России быт только у диких птиц: неизменно летят весной гуси, неизменно и радостно встречают их мужики. Это быт, остальное этнография... и надо спешить, а то ничего не останется... Россия разломится... Скреп нет...» (8, 49).

А это потому, что у нас культ исторического движения, бега — с Петра: «Русь! куда же несешься ты?..» «Летит степная кобылица и мнет ковыль» — и все под собой живое сминает катком своей историн: и зайца, и лошадь, и мужика, и пруд, и родник, и мысль и личность — ее тоже стирает с лица земли: раз у земли отбирается лицо, то и у души... И потому Пришвин — так вцепился удержаться... разлуку — и посадил Россию — на штыри елей и сосен, на иглы леса-тайги, пришпилить дуру Федору, что, как Евпраксеюшка, в «Головлевых», эмансипанточка, соблазненная легкой теорией, пошла в разгул и разное.

Так что хваленая прежде символика: «Путь-дорога», «Ровень-гладь» балто-славянского щита, что тянет к эгалитарному смесительному упрощению (Леонтьев), отменена у Пришвина: вместо быстрой езды (Гоголь) — медленная ходьба и сидение на пне и на лужайке, и медитация над надрезом, откуда березовый сок, над зябликом-воробышком: себя прививает к каждой одиночной тварине, ненавидя и отвращаясь от «скопа» и «соборности» и массива всякого однородного «мы». Питание своего «я» черпает лицом (как ковшом), к лицу души каждого существа оборотясь.

Это в XIX веке, когда личности были в господах, те, не ценя это явление, идеализировали СОБОРНСТЬ и ОБЩИНУ. А в XX веке, когда душа-личность отовсюду выдавлена катком массы, коллектива-коллектора, как пузыри воздуха из оплотняемого в материю и партию вещества, тут хоть за соломинку ели-недоноска («Корабельная чаша») вцепиться, иль за росинку на паутинке: чтоб попитать вертикаль самодержавия в человеке. И за волшебную палочку Русского Слова уцепился Пришвин, как последний могикинин русской классики, — и выдюжил... «В России надо жить долго, — говаривал Корней Чуковский (знаю в передаче поэта В. Левина), — тогда что-нибудь получится». Вот Пришвин и не спешил, тянул по-кутзовски свою жизнь...

Про древних скифов (у Геродота, кажется) рассказано, что они умели спастись от нашествия полчищ — в болоте: нырнуть, а дышать через трубочку. Пришвин так через соломинку ручки пишущей продержался жив, дышал. Ну и в живой храм — церковь Природы вхож: прямо в Китеже жил, неуловимый и невидимый, так что не надо ему и Церкви, и Богочеловечества хваленного и знаменитого в Русской Думе интеллигентской, что на идеализации Истории и Призвания России замешена-заквашена... Нет, не надо судеб и величия! Ничего хорошего величие России как Социума и исторического тела не сулит Природе, Жизни в России: и птичке тут, и реке, сосне и человечку... В этом на жестоком опыте убедила история XX века... Потому-то у Пришвина новое в философии русской вот ещё что: человек тут не с человеком спарен и братен в «род людской», или «на-род русский», или «класс» там какой, — а со стебельком, с пчелкою, с торфяником — «кладовою солнца» — в совсем иное Единство. С ними у меня общая судьба, а не с «мне подобными», двуногими, «хомо сапиенсами». И Пришвин дает пример нам всем и прецедент: как человек сам может из любимых элементов создать свою Вселенную и в ней жить. Туда входят: утро росистое, тишина, собака Травка, дума о жене, слово, запись. Вот мой «коллектив», а не тот, что заседает на собраниях и празднословит...

И вот еще чему научил наш век и Пришвин — уразумению какому. Бояре — дворяне — феодалы опасности для Природы не составляли. Купец начал уже переводить леса и портить жизнь Природы. Но ни в какое сравнение его выборочная порча не идет с натиском организованного в Государственный аппарат рабочего класса, что, горожанин и заводчик, природы, земли, жизни леса не знает и не любит, и для кого это не Мать-Природина — земляца-травушка, а «материал» и «сырье» и «техническая культура»...

Елец, родина Пришвина на Орловщине обезлесена была уже в конце XIX века. То-то, как за водой из суши, устремился на Север, в леса еще немеряные — землемерами и учетчиками. Но скоро и сему — конец: «социализм — это учет» — закрыта жизнь-природа на учет — Кашеем-Морозом — своих владений.

Потому, как тайну жизни России, хранит народ Корабельную рошу в неприступности — даже в годы войны: не дает ее перевести на пользу фанеры для аэро... Это — Китеж, антипод Кашеевой цепи Социума и Историн... У Пришвина — «геооптимизм», как это в письме к нему означил Горький. Это в них еще — народное чувство (когда народ еще на Руси был, не переведен на мыло в Год Великого перелома костей России...). Это в них еще — соответствие наличному в настоящем Народу: мужику-земледельцу, или интеллигенту, духовному труженику — памятнику Слова России. Ныне же «народ-

ность» — в писателях есть (Распутин, Айтматов, Астафьев...). Но она не аналог реально существующему рядом «на-роду» (он уже переселен в города и обращен в фабричных, механизаторов — размолот), а есть ПАМЯТЬ о некогда бывшем тут На-роде и При-роде. Меланхолический стон. И «геооптимизм» ныне, в эпоху отравы Байкала и Онеги и «лес рубят — щепки летят», — определения не имеет. Да: родники вод изувечены. Но для того надо было сначала замутировать-оковать родники вдохновения (Блок).

Сначала заткнули глотку Слову России (вольной мысли, интеллекту), а потом уж расправились беспомешно и с Природой: заткнули кляпом химии глотки живым родникам. Если бы голос Блока и Вернадского, Бехтерева и Вавилова и Платонова слушала власть пролетарская, а не кичилась бы «народностью» своею (будто!) перед «прослойкой» презренной интеллигенции — о, если бы!..

Но Бытие многоисточно и имеет «эн-измеренный». Урок Пришвина: что и в нашей ситуации каждый человек может открыть и собрать-сообразить в себе Всеединство и Вселенную: жить в ней и описать, и ею питать душу свою, поддерживать во благе и долгожитии. А потом окажется, что и всех это питает, всем подкрепя.

Конечно, Пришвин — как Дедушка благой, архаичный. Не знает в душе адской бездны тьмы, что уже до него Достоевский открыл в одиночном человеке, а мы это упражнили в массовом масштабе, откровенно и на свету. Целен он. Не знает раскола себя — и потому, не ведая ада в себе, — не ведает и Бога: не нужен он ему. Тьму и зло в себе и вокруг — просто игнорирует. Еще может: не так задавило! И так рассуждает: читателю интересно хорошее, и в век наш — нехватка счастья. Потому дурное и боли свои я не стану восписывать — даже в дневниках!..

Значит, не так болит и не так дурен! Толстой бы так не рас судил... Благообразна натура Пришвина: добр от природы. Как-то я понял: добрый человек и без Бога хорош, а вот плохому (или кто таковым себя чувствует) — Бог нужен: на идеал смотреть — очиститься чтоб. Пришвин же подобно объясняет свою методу: на мелочишку он взирает (а не прямо на солнце) — и так и тварь и светило славит.

Вперявшиеся прямо в Солнце (ума, Абсолют, в Идею, в Бога) философы хором гласят, что слепнут в вышнем свете, и уже сомнамбулически ту Невидаль горнюю в апофатическом глаголаньи нам прорицают. Бытие — Ничто, Сверхсвет как слепота — темнота. Бытие — как Небытие, Забытие... Это — от восторга и экстаза, наших чувств превосхождения. Пришвин же любил их и ценил: талантливость наших органов чувств и их меру, — и гармоническим к сей мере словом выражал. То-то ощущения в нас уютности и детской человечности из мира его

произведений: в них действительно — мир среди войны, даже страшнейшей, Отечественной...

Как-то уберегся он от колес Истории, по обочине обойдя центры-столицы. Как Скула и Ерошка, скоромохи в «Князе Игоре» — опере: «Бяжать? А куда бяжать-то? — Во ляса!» Вот и скрылся там Пришвин от репрессий и раскулачиваний. Провинция! Как и Бахтин, ему подобно: тоже обходил Москву и Ленинград: жил в Кимрах, Савелове, да Саранске — и так уцелел, в сих берлогах, подале от центрального адава огня.

Итак, Пришвин — Пушкин: Космотворец и тоже Бог — Слово. Открыл — вословеснил Россию — как Природину. Но Пушкин — глобально, en gros, как говорят французы, а Пришвин — детально, экспериментально, на опытах своей шкуры, чувств и первослов. У Пушкина — макрокосм. У Пришвина — микромир, атом каждого существа, каждой мыслицы, брезженья просветления. Соответствует новейшей физике и ее картине мира — квантовой (в дневниках по поводу бесед с Капицей Пришвин так свой метод и картину мира осмысляет). Он ежемгновенно ставит собою духовно-интеллектуально-художественный опыт и ведет его запись, как штурман — судовой журнал сквозь плаванье всей жизни. И все нанизано на себя, собою продумано, внутрь введено, и образовало внутри уже не образ Божий, а — Бог его знает, какой... Во всяком случае, тут Всеединство и Личностное (всё — личности и через его личность) пропущенное и возвышенное к словесному бытию — Разуму). И не «тварь» и «Творение» — этого он не чует и не любит, а — Природа и Рожание и Жизнь и Бессмертие — через сердечную мысль всех друг во друге. Духовное — чувственно у него, сенсуально. Материализм! Только анти-исторический, а живо-природный: материю — как живое вещество-существо чуял. Ибо так называемый «исторический материализм» — мировоззрение недаром пролетариата, кто далек от природы и Матерь-землю не чует, а лишь материал труда, производства. Если труд, то именно кустарно-ремесленный, а не фабрично-заводской, коллективный, — воспет Пришвиным: труд чудников-мастеров, едино-ЛИЧников: кто сам — с лицом, и во всем лицо и личность чует: и в деревне, и в птице (охотник), и их тайны и повадки и характер знает-ведает. И уж, конечно, никакой не ЗА-ведующий, НА-чальник-РУКО-водитель (руками разводитель) вместо ремесла: месить руками вещество жизни...

И — анималист он, Пришвин, в отличие от растительной чуткости прочих русских... Хотя и у него еще вопрос: что внутреннее принимал, с чем самоуподоблялся: с растением или животным? И то, и другое им испытано...

БАХТИН

3.4.88. Бахтин — это Город (а не Природа), Люд, разногласица (а не тишина), диалог (а не единый Логос), полифония

(многозвучне), плюрализм, а не единство, крепкий чай (а не березовый сок) и ночной семинар до утра в своем кругу, в избранной общине интеллигентов, как в культурной церкви, в молитвенном доме, — да, нечто от словесно проповедничающих баптистов, а не от православия есть и в его религиозности. Не Бог, а ближний — на этом акцент: «где двое (диалог! — Г. Г.) собралось во имя Мое — там и Я среди вас»: возлюбил ближнего — так реализуешь Бога...

Бахтин пережил Жизнь, Смерть-забвение, но и Воскрешения при жизни сподобился. Творил-мыслил в 20-е годы в Невеле, Витебске и Питере (все — Запад России, среда еврейская), затем сослан, забит и забыт — где-то в степях Казахстана, в лесах Мордовии, в Саранске. А с 60-х годов воспомнен (летом 60-го мы втроем: Кожинов, Бочаров и я — первые приехали к нему в Саранск) — и вокруг него живая церковь культуры образовалась, где сходились иначе разбедненные: структуралисты, славянофилы, лингвисты, искусствоведы... А он — лишь БЫЛ, просто молчал и слушал. Как старец Оптинский был нам. Серафим Саровский Культуры в лесах Слова.

Большая переориентация через него — в Русском Логосе, в миропонимании.

Слово в XIX веке стало де факто первой действительностью русской жизни: там самая истинная и живая жизнь шла — реально. Но это не было осознано, не подвергнуто рефлексации. Бахтин вперил ум — в Слово, в его жизнь: Логос — в Логос. Кантово дело у нас предпринял. Если предыдущие русские мыслители тяготели к Платону и преследовали Единое, Свет, Идею — вид — лицо сквозь суету телесности и вещественности и множества (Вл. Соловьев, Трубецкие...), то он резко антиплатоник, и антивизантиец, и сомнительно православен, и вместо соборности важной — праздник Вавилонского смещения языков, но понял его именно как Богу-угодное событие и нам задание на труд и усилие взаимопонимания. Его первая философская любовь и школа — неокантианство, Коген, Марбург (как и для Пастернака...). Традиционное — и уже скучное — противостояние «я» — «он» (субъект — объект) в европейской культуре и кантовскую проблему непереходности тут — он смело и свежо разрешил введением ТЫ — бытия и ТЫ — мышления: «Ты еси!» Ты — это Другой как «я», изнутри него: и мы уже не как объекты друг другу, как вещи, противостоям, а СО-стоим в обществе общения и повернуты лицами друг ко другу и превращаем Другое — в Друга. Вот его вариант Эроса (платонова, духовного): ДРУЖБА — как преодоление «ЕГО», Онности человека другого и всякой вещи и явления. И так в беседе и сосмыслии двоих (или более: диа- и поли- равно- мощны у Бахтина) реализуется Бог, который есть Любовь.

Ну да: если доселе внешне друг другу брали эти определения — сущности Божества: Логос (Бог — Слово) и «Бог есть

Любовь», то Бахтин раскупорил Слово и обнаружил там — Любовь. Там — Богочеловечество, человечество во Боге обитает и живет и голосит в общении Города и Культуры.

Так что Бахтин и его мир — СОЦИАЛЕН: Социум, Политика им принимается всерьез и как ценность; он слышит их гул и агора, форум и площадь, — встречу там разных слоев социальных — как жаргонов и пластов языка, живых и божественных образований... Потому, если для платоников — Свет и Дух, то для Бахтина — разноцветная тьма, радужность (вместо единого луча белого света), огни искусственные, ночные: факелы и электричество — и донисийство карнавала (= вали «карно»: тело-плоть — в кучу малу!).

Также и русскую проблему: МЫ — Я (где «Мы» задавливает «я» бедное и ссылает его из АЗ-а, первого места в алфавите, — на Камчатку-Чукотку дальнего Севера или Востока, куда и реально в XX веке многие уж сильно проявившие свое «я» сосланы: в Гулаг-Логос Колымы) Бахтин разрешил — вклиниванием ТЫ. Тогда не отвернуты друг от друга «я», видя в другом лишь отчужденное «тело» — ОН, вещь, но лицеприятны: повернуты друг ко другу лицом и слышат в другом — не «его», а «твое» — Я, как возлюбленную на меня непохожесть... Так обогащена исконно-русская идея «соборности», которую доселе понимали как объЕДИНение личностей в тяготении всех — к Высшему: к Богу, к Родине, в чем растопляются уже и не важны отличия. Нет, в «соборности» по Бахтину все глядят не вверх на Небо или вперед на священника и алтарь, а друг на друга, на нашенском, низовом, горизонтальном уровне, осуществляется кенозис Бога — на площадь: нисхождение к нам и жизнь среди нас, в каждом — особого образа Божия обитель, так что развивай в себе слух его слышать и любви всю эту разноголосицу и атмосферу обильной духом жизни. Дух — как не наверху, чистый, в свете и небе обитающий, а воплощенный, расцвеченный, очеловеченный, телесный, — подлинно и приемлюще, а не застенчиво-стыдливо, по-институтски... И в этом Бахтин впитал Розанова и чтит благословенность плоти людской как соцветия и оркестровки.

Если русский поэт для внимания к Богу бежал «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы», то Бахтин за Богом — в самую гущу «улиц шумных», где сор сметать; а «сор» = алмаз розноСловья.

Если Тютчев — в ночь и тишину от дня и суеты, от шума — в молчание (также и Жуковский: «И лишь молчание понятно говорит»), то вектор Бахтина — разговор, речи как проявленность Слова во человецех. Потому роман Достоевского, испол-

ненный диалог разных сознаний, — живое откровение... не Божества даже (как хотел сначала сказать), а каждого «я» в атмосфере всеобщего ТЫ-бытия, реально человечество как БРАТИЮ ощущая, переживая и понимая. Братия — не Кратия (будь то «демо-кратия» или «аристо-кратия»), кратер всякой силы и мощи, куда давится и подавляется дух жив и каждого «ты» любимого.

Потому-то и любовь понимает не как вождение — вариант воли к власти (как Ницше и Фрейд): населить тебя как его, вещь, — и утвердить «я» свое, пустое и абстрактное. Другой именно любим как иной и непохожий: будучи обращен лицом ко мне в Ты-отношении, он пронизает меня и видит то, чего я в себе не знаю, и впервые образует во мне некий образ, определение меня как «он»-а. Так что через Ты я себя узнаю как «предмет» и «онность» и «другого»: взаимоотражение; но оно только начинается этим актом, а далее — замерцало в симфонии бесконечных живых рефлексий и в слухе друг на друга.

Так что нет Творения как данности, а мир ТВОРИМ каждый раз — в общении, во встрече, в усилении друг друга слушания (не разглядывания — и в этом Бахтин антиэллин и антиплатоник: те все чтити вид и зрение, а он — слух, значит — свет не важен, и тьма даже лучше, как на концерте: не отвлекают зрение внешние формы).

И человек — не дан, а ЗА-дан: тебе на усиление проникновения в Дружбе. Нет ничего ставшего, освершенного, но есть открытость Бытия и свобода для тебя: Бытие ждет от тебя не рабства-послушания, а быть ему Другом (даже не «сыном» патриархально-монологического Отца). Если что завершено-совершено, — мертво, значит. Живое — открыто и реагирует (так и определяют в биологии: жива ли клетка? — реагирует ли на раздражение среды?).

Потому в философии и эстетике категория СОВЕРШЕНСТВА — отвратительна и безобразна для Бахтина: свидетельствует об умерществе, законченности явления, жизни. Напротив: если торчит в живых заусеницах и топорщится что, в косноязычной речи пробивается нелинейно, — вот признак жизни и живого Слова — таков стиль речей героев Достоевского.

Также и «гармония» и «космос» и «единство многообразия» — все эти архаического сознания критерии суть свидетельства плоскости рационалистической мысли, ее монологизма и линейности. В этом смысле Бахтин в культуре гуманитарной — как Эйнштейн и квантовая физика вместе: диалог = дополнительности взаимной принцип. Относительность систем отсчета = источников бытия и слова: их обернутость друг на друга в кагале и вслушивание. Да, в кагале и Содоме Бытия — как Божестве...

Предмет Бахтина и его среда обитания — литература. Он сделал литературоведение, рефлексия литературы о себе (поэ-15*

тику) — универсальной философией. Доселе что было? Бытие — и Мышление: философия строила системы мира — Бытия (Платон) и самоисследовала свой инструмент: Логос, Мысль — как возможно познание? (Кант). Но ведь за историю цивилизации все это осело — в Слово, письменность, литературу — всяческую: от устного жаргона, минусово-литературного («мата»), — до высшей риторики, политического ораторства... Мир Слова — это, оказывается, целое Общество, Социум. И исследуя архитектонику литературы, ее произведений и жанров (романа и проч.), — изучаешь стык Бытия и Сознания — Жизни Общества. А она целиком проецирована в разносторонность и разножанровость литературы. Роман — это Город. А роман Достоевского — Мегалополис. Так что исследуя категории поэтики, — общебытийственные и философские проблемы проникаешь; только тут удобнейше и проявленно их можешь улавливать: в лаборатории художественной литературы, в данности и подручности ее книг, а не в камере обскура экспериментов над открытой природой или среди схоластических гаданий самомышления гносеологического.

Вот, например, соотношение автора и героя в поэтике достоевского романа. Провозглашается такой тезис: герой — как автор своего сознания, которое обладает живой свободой становиться и неожиданно-незавершенно. И к нему сам автор произведения относится вопросительно и ожидая, на него ориентирован и с ним диалогичен, одноуровнев (хотя и объемлющ целое романа, пребывая во «внеаходимости») ... Да это же: человек и Бог! Человек, выходит, самтворец, относительно (именно: Тебя!) свободовольный, а не тварь рабская, как персонаж-герой у всевидящего монологического автора (как Толстой, например, который все знает за своего героя и тот в его руках — как вещь-изделие, готово-совершенно-определенное им).

Последнее слово не сказано: оно — за героем-личностью. И на границе перехода, на пороге — может неожиданностью обернуться (как покаялся благоразумный разбойник). Так что и до смерти человек не завершен. А и после — тоже... И произведение искусства: живет и перетрактовывается. Даже целые цивилизации древние, как египетская или эллинская: вроде бы завершили свой внешне-телесный исторический век и путь. Но путь духовный их — продолжается: в переосмыслениях и в участии диалогическом среди последующих образований культуры.

Человек — самоавтор своего сознания и потому ответственен, а не Бог за него отвечай: ты меня сотворил — породил — ты и гадишь и убиваешь или благотворишь мною... Нет, «али-би» нет: человек самоответственен, и всякий шаг его — поступок; и даже мысль = поступок, а не просто игра отвлеченными терминами, шалей-валяй празднословное. Например, моя

мысль — о тебе: что ты, небось, своровал! — уже есть мое воровство, дурнота моя в бытии тебя. Небезразлично и безрезультатно помышление — как помысел греховный. И человек каждый существует весь в атмосфере мнений о себе и слов и отражений и чутко ловит и формирует свое миропонимание и образ самого себя в ориентации на чужое слово. Так что Другой также формирует меня и есть автор меня, как и я свободен и самоответственен. Но и ты — свободен и есть развивающееся «я», а не «пред-мет» (и не «гегенштанд» = «противостой» немецкий) и «пред-ставление» фасадно-онное, лице-видино-идейное... Нет: слух не на перед и высь, а на глубь, низ и зад, на всю толщину — вот подход музыкальный, многозвучный.

Также и Роман — как жанр. Да это же — Город! А его жанры — это формации общественного сознания, в которых обитать слоям социальным и стилям их речей. Так что форма есть первосодержание, а не «про что» в романе рассказывается, — как содержание и идейность видит плоский взгляд традиционного, не беспокойного, гуманитарного сознания в духе «доброе старое времени» Десятого века.

И тут мы подходим к недоумению: где? когда принялся этот ум предаваться эквилибристике литературного самосознания? В годы Революции и Гражданской войны! В двадцатые бурные годы и потом — в пятилетки! Какое это имеет отношение к нашей жизни и истории и для простого крестьянского или рабочего человека?

Но ведь то многоголосие, в которое вслушивается Бахтин, — это те же голоса, которыми «гремит разорванный ветрами воздух» в музыке революции, подслушанной Блоком в «Двенадцати»: тут тоже стилистические пласты каждой части представляют голос класса, сословья в Слове как Общественном устройстве: романс (город), частушка (деревня), марш (армия), лозунг (политика) и т. д.

Бахтин исследовал ту же «многоукладность», что Ленин отмечал после революции в структуре образовавшегося общества: различные «культурные» археологические слои — в одновременность диалога и полилога вступили: классы, группы, борьба интересов, профессий, миропониманий разных...

И что же произошло у нас? После перезвона-масленицы разных голосов-сознаний, образов жизни — возобладали Один голос и «Единственно правильное мировоззрение» и «Единство воли» и «Партия и народ едины» — и заглушено всякое многоголосие и иное сознание, и «я», и «воля», и всякая Другость. Другость стала Врагость... народа. И «если враг не сдается — его уничтожают», добиваясь Монолога тотального: чтобы большинство было не просто больше, но — всем и единственностью, а то, что меньше, — вообще чтоб не стало слышно и исчезло с лица бытия. Так что бахтинское отстранение слуха на дру-

гое, на многое и разное, на личное и самоответственно-свободное, — конечно, было активной социальной альтернативой всеобладавшему казенному монологу. Как если бы вместо симфонического оркестра осталась одна гигантская труба и орала бы и оглушала бы нас и наш ум, и отупляла сознание, массируя целый век, — и ничего чтоб не слышно иного... Недаром так полюбился прежнему у нас государю ансамбль скрипачей Большого театра, что простенькие и доступные звучания единодушные до слуха властительного доносит. А оркестр, симфония — это для такого слуха — какофония...

Теперь мы пробуждаемся от морока единозвучия и единомыслия и, как больные — ходить, учимся слышать другого и не хвататься сразу за пистолет, уловив другаячьсть мысли и миропонимания... И тут Бахтин — нам школа и учитель первейший. Причем: Другой — не вынужденность мне (с чем, как с помехой, приходится считаться), но необходим именно для образования меня и самопонимания и развития, для расширения и расковыванья свободовольно-творческого в мире, — и продолжения себя как шествия в неизвестность и незавершенность: путь открыт вперед! Как это притягательно и отраднo! Я и себе, и миру не известен — до конца моего — и уповаю, и могу высшее и самое благое под конец сотворить и понять!.. Также и каждый мне — не Он, а друг возлюбленный — именно за дружость свою!

А его мысль об ответственности: что нет у человека «алиби»! Это, во-первых, значит, что я занимаю уникальное пространство и время и место в бытии: именно единственный я и незаменимый. И если я с сего места уйду, с долга своего сознания и взгляда, и поддамся на замену — просто другим, одинаковым, то я — дезертир Бытия, работник на энтропию и падение Жизни, служащий Смерти. Если прежние философы Единство и Всеединство любили, как слияние всех в одном, и, значит, ненадобность каждого и, в общем, заменимость (а у нас именно это: «незаменимых нет!»), то здесь Единое понимается как Единственность, а из нее — Оркестровость и Хор и Спектр радужный Жизни.

А что мысль-поступок (развито в «Философии поступка») — да это же просто идеология для ЧК и ОГПУ: за мысль сажали и казнили инаковую. Но Бахтин это понял — не как беду, а как восцененные мысли: вот доказательство ее субстанциональности: она — не дуновение, а реальность, раз «опасность»...

Как кто-то из европейских писателей — чуть ли не Ибсен — говорил: завидую русским писателям: у них такой прелестный деспотизм! (В том смысле, что страх власти перед Словом — набивает ему цену: слово у нас — дело серьезное, тогда как на Западе привыкли болтать, что хочешь, и не придают значения идеям-словам разным...). Сажание у нас за малейший отличный оттенок мысли (на это — «шестое чувство» выш-

жолено у партийных работников и чекистов! Нюх на слово: «душок» какой-то почувствовали — «не наш!») было «доказательством от противного» — величия Слова и что оно — Дело. И именно Общее Дело: таким у Бахтина исследовано строение Языка и Литературы — как Космоса и Общества.

Ну а его книга о Рабле, где воспеты «пиршественные приношения гастролятров», — разве это не народная утопия о молочных реках и кисельных берегах, — как сон в эпоху смертного голода 30-х годов? .. А народный карнавал и хохот над всем официальным и над казенной серьезностью, обряд окунания короля в дерьмо и избрания шутовского короля в мистериях и мениппеях античных, средневековых, — каково нашей чопорной серьезности и величавой ритуальности — все это снижающее бого-и-кесаревохульство? Так что сей ученейший муж, наш Эразм Роттердамский по образованности и утонченности культуры, — самый народный демократ — он, а не те «рукмиразводители» — начальники, что во имя и от имени и на благо народа выступали и клялись...

4.4.88. Поотмыслюсь!.. Как переворачиваю направление души при этом сразу. «Интенция» — иная: не на мир и на предмет выход, на бой и ристалище и под угрозу удара и неудачи. А — в себя, спокойно, в дружелюбное пространство, где только хорошо может быть: от сосредоточения и очистки — не прячась от Божья глаза, не имея в виду ни «читателя», ни редактора, но Ангела-хранителя разве что в собеседниках. Он кротко всепонимающе слушает и наводит тебя на мысли, но сам — не говорит, не влагает тебе в уста слова: лишь тягу некую дает — вниманием — и так наводит.

И тоже отличие «Ангела-хранителя» от «Демона Сократа»: тот тоже не говорил «что», «да», но говорил «нет! не то!» — давал сигнал неудобством в душе, дискомфортом совести: отталкивался от пути ложного и наводя тем самым на возможный истинный. Но этот сигнал «нет!» пограничен и формален: как ток электрический по проводке концлагеря ударяет тебя, в сомнамбулизме любознания шастающего.

Ангел-же-хранитель наводит на положительное содержание, но маревом-облаком неопределенного поля...

Вот и я ум свой держу в позитиве, а не в критиканстве упражняю (это уже — внутренняя полемика с Юрием Давыдовым и Юрием Карякиным).

И вот УРОКИ БАХТИНА — мне самому — попробую уяснить. Вчера я его пояснял предметно, Он-но, как «вещь», хотя бы духовную, — и это уже фальшивовато, по его взгляду на все...

... За окном прошелестело, взвыла черная «Волга»: начальника какого-то повезли — в кабинет свой волокут: в ихнюю тюрьму! А они величаются, важничают! Думают, будто «хорошо» живут!..

А что лучше-то вот моего у окна сидения, взглядывания в березы да сосны — и в душу свою, где беседу не с начальничком, а с нашим Сократом — с Бахтиным — веду?

Вот уже и запись эта — про черную Волгу — в духе Бахтина: открытость меня, внемлющность входов-впечатлений, неотталкивание их в самозамыкании, а чужье слухом: вот тебе из ДРУГОСТИ подача, вход некоего слова-сказа мира, Господом насланная волна, волнующая твой внутренний покой и самозамкнутость и побуждающая на выход из себя и на РЕАКЦИЮ мыслию: произвести некое новое, общее с сим входом СЛОВО — в Полилог Бытия. Мышление — как беседа!

Но не с читателем, а вот с шумом Волги под окном и с мыслию, во мне наваянной чрез сей сигнал. «Читатель» — это условное «ТЫ», хуже, чем честное «ОН»: это Сатана Бога, передразнитель истинного Диалога-открытости и беззащитной прозрачности, когда обращен к Другому — не на охорашиванье себя иль защищаясь — оправдываясь, а благодаря — радуясь наличию Другого — как того, что поможет разобраться вместе в Бытии, во Всем — и во мне. Поможет, хотя бы ТЯГОЙ — из меня вон и на выход: пробита моя скорлупа-граница, и отверзт манящий и неожиданный мир вокруг — и я лицом к нему обращен. Именно: ЛИЦО во мне рождается впервые — при обращенности куда-то от себя, и тогда в эту сторону станет ПЕРЕД, образуется из меня (как в сказке к избушке: «Встань ПЕРЕДО мной, как лист перед травой!»). Ну да, пока я сам — я чую себя или точкой, или расплывчатым во все стороны объемом: как БОГ, чей центр везде, а окружность — нигде. Таково самочувствие одного — без обращенности когда куда-либо, а лишь внутрь себя или в слух бытия в полноте-Плироме: (как при и в Музыке) обратясь...

Да, вот еще и новое вывелось: в Бахтинстве — я поворачиваюсь лицом к тебе, но не на взгляд, а на слух: не глаз тут мне нужен, а ухо — внешнее и внутреннее, ума сердечного.

То есть, не ИДЕЮ — Вид я ловлю: она поверхностна и плоска. И не ЛИЦО — личность твою даже (Карсавин!), что есть сход толщи твоего бытия тоже к переду и виду-фасаду, хоть бы и как в Единое Целое. То все подходы из СВЕТОВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ. А Бахтин — из МУЗЫКИ, что антисвет и антиЯвление, а звук и слух и матьма и полнота атмосферы отовсюду. С закрытыми глазами постижение бытия — Бахтина. Недаром в среде музыкантов (Мария Юдина — пианистка!) и и евреев, кто музыкальны, а не зрящи, и в душу-Психею устремлены, и для кого материя бытия — не Мать-земля, тем более: не Мать-СЫРА, а ТОРА-СЛОВО — вот их Территория, Материя-вещественность.

Тоже и акцент на ТЕЛЕ народа (в «карнавале» из книги о Рабле): это ведь именно еврейство свою субстанцию содержит не как Космос-Природу (земля, климат, время и простран-

ство, четыре стихии и т. п.), но содержа ПЛОТЬ свою чистою, — и на то предписания Моисеевы: что есть и как, а гигиена — на правах законов, которые в странах-народах с землею регулируют отношения между пространственными величинами: хозяин, участок земли, вещи и их присвоение... А тут все направлено на ТЕЛО!

И вот живое, редкое во российстве ощущение Бытия — как ТЕЛА плотского, человечья (мир — как Адам Кадмон! Каббала!) — это опять из Витебска в Бахтине. Из кагала Шагала, что его там плотным эротическим кружком обступал и глядел в его ум и восхищался, обволакивая и направляя и питая, — и наводил, и творил через него новое и неслыханное доселе в Духе и Слове. И спасибо им всем, бахтинским сотрудникам, — за эти совместные открытия.

Итак, куда же меня отнесло от промышления про и с Бахтиным? — Да никуда в лишнее, а куда надо, все более наворачиваются на мою мысль собеседниками новые агенты и «слова» Бытия с ними. Вот и Витебский круг Бахтина стал и моим собеседником-сомыслителем. И помогает.

Вот еще вторжение Бытия и его Голоса в ПОЛИЛОГ мой, или, точнее, со мной. Уборщица пришла белье менять. Смотрит: я печатаю.

— А что Вы пишете? Поэзию? Прозу?

— Мысли.

— А что это такое?

— Ну вот Пасха сейчас скоро. Бог — есть? Нету? Что такое?

— Бога нет, это выдумали, его никто и не видел. Я в книжке читала.

— А музыку Вы видели?

— А как же? Играют...

— Что играют, Вы видите, но вот музыку же Вы не видите, а как палками шевелят и губы надувают.

— Да, не вижу, а слышу.

— Значит, уже это не доказывает, что Бога нет, раз его НИКТО НЕ ВИДЕЛ. Он слышен может быть — в душе, в совести...

— И Николай угодник — это просто у царя хороший человек-чиновник был.

— Вот и это мне для мысли задача: Наш мир с начальниками-руководителями, и Вы во всем такое устройство видите: и Небо, и устройство козявки: там «начальник» — голова, или сердце, а прочие — передатчики...

Еще спросил:

— А в церковь ходите?

— В детстве ходила, а теперь — дети, некогда. Это бабкам есть время, кому нечего делать. Да и устанешь там: войти —

войдешь, а не выйдешь. Это в других странах — скамейки: сидеть можно, а у нас — стой и задыхайся. Мучение!..

Вот уже сколько мне от Бытия нашвыряно слов-идей, под которыми изгибается прямая линия — выкладка моего мышления, и она должна принять их в себя и изогнуться — и так углубиться: траектория волнуемая, что присуща толще Бытия, ее внимать и пронизать, — образуется.

И Бахтина кружок сидящих: радение, горизонталь Социума. А в Церкви православной — стоять: свечою в Небо себя ставя и сгорая; вертикаль с куполами в небо — вот СОБОР. А у Бахтина — СОБРАНИЕ-заседание, как и в советском заводе-стиле. Божественная Полития...

Вот и я вчера в церковь Переделкинскую завезен был Юрием Селиверстовым — и выстаивал раздраженно: влип в чужую дхарму! — так роптало мое тут самозамыкание, не желавшее растворяться приходившими впечатлениями и голосом из Полилога Бытия, что мне предложили себя — окружили «предлагаемыми обстоятельствами». ... Лежу я послеобеденно дремлю — после утреннего штурма Бахтина: за раз на вершину его взлетел — три с половиной часа умозрел и вроде набросал образ, — и уж голова болела от перенатуги.

А тут вдруг Селиверстов приехал: Никитин Валя там и итальянка из Милана. Приехали дачу Пастернака смотреть и могилу; и в церковь — ну, пошли. Поначалу хорошо — воздух. Но потом — сверх меры моей стало. Алехин Юрий Владимирович, директор несуществующего музея, рассказывал о перипетиях: угрозы «Памяти»: не будет тут музея! Как начальство Союза писателей не захочет отдавать дачу — и разве что музей на всех тут устроить. Как Вознесенский, Председатель комиссии по литнаследству, лишь себе на этом рекламу делает, а реально — ничего... Как и пожар был — и всех бы устроил! — и не разобрались; а был — поджог, наверное. Как даже из Белграда писатель высказывал опасение, что музей Пастернака может стать приютом диссидентов. Как приехал японец маленький, и когда Алехин сказал, что не может пустить без разрешения Министерства культуры, тот залепетал тихо: «Гласность, Ускорение, Перестройка» (как «Тройка, Семерка, Туз»), — и не выдержал Алехин: открыл. Красивый большой русский мужик с бородой, но стал еврея Пастернака защитник. Умилительно...

Потом на могилу проехали: прямо через поле у церкви: так что «жизнь прожить — не поле перейти» — буквально в его случае сказалось Бытием: из дома глядит на свое кладбище и наоборот.

В церкви Валя Никитин сказал мне: когда впервые бухнулся на пол — от всей души, — тогда впервые к церкви причастился, хотя и крещен был...

У меня было такое — но забылось. И снова чурбаном стою..

И я выстаивал монастырскую долгую службу (тут же «Афонское подворье»! — представительство Пантелеймонова монастыря на Афоне) и роптал в душе: сейчас у нас — ужин. И сидел бы дома и читал Бахтина, как вчера, — и наработывал бы уразумения на утро (на сегодня уж) промышлять-писать. А так — прервал диалог с Бахтиным... Раздражение...

Но вот утихомирил себя — с помощью Слова: его как мир поняв-расслышав и все мучения вчерашние — в голоса в хоре Слова превратив: в мысли-идеи надоумливающие, в собеседники Полилога, все вместе думающие о Бытии, — и теперь мне уже все вчерашнее — плюс.

О, именно Божественность Слова, все в него взойдет, трансформируется — и благом окажется! Вот реально — Бог есть Любовь: всякий зуд и удар и грязь, как только назову и вовлеку в мысль, — тут же Смерть теряет в том свое жало, и Враг превращается в Другого — Друга! Мышление и есть способ возлюбления — Бытия и Бога и ближнего, включая и вещных ближних: заноза под ногтем, или тошнота в желудке... или запор в кишке. Раз в слово обратимо — уже равнобожественно. Вспомнился коан дзенбуддизма: «Будда есть кусок дерьма». Ну да: название «дерьма» словом есть уже превращение его в «Будду». Хотя бы так — не дискутируя вопрос о субстанции Всеединства (откуда тоже выводимо дерьмо как ипостась Бога...).

И вот тоже важный момент бахтинской гносеологии: отказался от споров по существу Бытия и Сознания-мышления, а на промежуточной меж них территории — Слова — все стал разбирать; а Слово — их реальная встреча, единение и брак, и треть. Трансцензус. В Слове — полное представительство и Бытия и Мышления — и всех их проблемы тут уловимы и ставимы и разрешаемы ли?.. Но это и не важно: именно для Слова важна его открытость и незавершенность, что значит: бессмертие и жизнь всегда, и впереди — есть работа!..

А в Слове берется не просто первое: субстанция — Язык (как лингвисты изучают), а — Литература: образования из слов, существа, произведения, жанры, формы — как в естествознании организмы, их классы и строение. Так и для Бахтина Роман, Мениппея, Новелла — как Млекопитающие, Рыбы, Насекомые. А в Романах — подвиды: воспитания роман, авантюрно-бытовой, роман-исповедь и т. д.

А статья «Слово в романе» — это трансформация Бога — Слово в кенозисе воплощения на площади города и в тутошних сюжетах и переплетах.

Но это ты снова сбился Бахтина промышлять. А ты-то как? Тебе какой подсказ на жизнь — перечтение нынешнего Бахтина, а многого — и впервые?..

Во-первых, — удар по моей установке отъединения от лю-

дей: чтобы не мешали внутреннему слуху и сосредоточению. Но в итоге так кору наращиваю и не люблю Другого, чужд Дружбе. А все лишь Эрос и Любовь чтит. Теперь — смирись в гордыне одинокого самомышления: беседуй и вслушивайся доброжелательно — и из всего извлекай голос Бытия и тебе подкаж.

Во-вторых, чтение и Культура — восвятились, Возжизнились! Все ты через них можешь иметь, внутри мира Слова, — только вникай поглубже! А не думай, что главное — телесноплотская жизнь и участие в Обществе, и «дела» — то, что тебе как раз не удастся — и мучительно!

Бахтин — баб не барал и на флот не ходил (как ты в рывке — в жизнь!) и деятелем не был в культуре, а сидел дома, читал и писал — мыслил. И глубочайше ЖИЛ — в БЫТИИ — через СЛОВО: им дыша — проникаясь и служа.

Так что можешь возвращаться к милому литературоведению: оправдано и обожено это дело Бахтиным.

Также не брезгай современным — его читать; и методологичи всякие западные. Бахтин ведь тоже — из Когена, неокантианства, начинал и развивался, и на свою ноту-дуду вышел...

6.44.88. В ночи — встреча с Бахтиным. Проснулся в 5 — и взял книгу. Чем мучиться заставлять себя снова заснуть и при этом бороться с волнами гадких образов, наплывающих из вчерашнего дня в городе и в попытке дел, — лучше я уж сразу в сновидение мысли уйду — и забудусь. И так и произошло — и СОВЕРШИЛОСЬ ПОНЯТИЕ! Короткое замыкание встречи. Понял! Пронзило — как озарение: НЕ ВЕЩЬ, А ЛИЧНОСТЬ! — вот слово Бахтина во Русском Логосе (и по его формуле «не то, а...»). К этому все шло — и уж Карсавин даже специальный трактат написал «О Личности» — вот именно: «О»: Личность там — предмет, как вещь, и вещной еще логикой рассматривается и выстраивается в дедукции. О Личности, но не она сама!..

А Бахтин со всей мощью ума талдычит, не устает: О личности — ничего не узнаешь, если она САМА тебе не скажет — доверится, а ты — слух имей — и отвечай. Только в свободно-вольном диалоге совершаемо познание — и то как ВЗАИМО — лишь — познание двух друг другу ТЫ, а не Я против Он как предмета и представления. А так доселе мыслили понять Личность — даже сильнейшие германские умы. Все равно — как вещь-предмет. И у нас все красивые построения дотоле — того же Соловьева, не говоря о раннешних, — постигают Бытие и Историю и человека как форму и вещь определенные, некий строй — Космос, идею — вид и цель — Целое, за(со)-вершенным, значит, предполагаемое за-умно (в смысле: «один пишем — два в уме»).

Бахтин оставляет впереди — бесконечное многоточие: настаивает на открытости и незавершенности бытия — и чело-

века, и всякого явления, даже после их смерти и вроде бы «конца» — да, вещного, но не лично-духовного, которые уже — в ином «пространстве — времени» «ТЫ — общения» думы и памяти и развития в диалоге эпох и личностей — живых и умерших. Вот и во мне сегодня — жизнь Бахтина интенсивная идет, диалог и споразумение, и движет меня — более мириадократ, нежели вчерашняя дискуссия в Институте с живыми сослуживцами...

И в этом Бахтин реализует русские и мировые идеи, их синтез. Соборность — да, но ВНУТРЕННОСТЬ Соборности: объединение всех личностей друг ко другу на ТЫ, а не просто объединение прутьев индивидов в пучок СИЛЫ. Нет: не сила, а СО-ВЕСТЬ совместная — вот что в диалоге совершается. Тут — не сила, а как расход сил — на рефлексию общины внутри себя: все сюда уходит; и после разговора — беседы — взаимопознания люди истощены более, нежели после битвы на кулачки с соседней сомкнутой общиной, где они — вещь на вещь: какая вещь больше и сильнее — так соревнуются, а себя как личностей погашают, как душу и дух, ибо лишь тело нужно Социуму — на дела, труд и на войну. И вечно устроенный мозг принимает эти правила игры. А результат — массакры, геноцид, боины мировых войн и концлагерей и массовых ликвидаций людей — как не тех кровей, анкет, идей, происхождений; и везде тут не лица, а головы-шары имеют в виду в человеке.

И то-то писатель-коммунист Гроссман Василий, в итоге долгой страды вдумывания в глобальные идеологии и системы XX века, в их сшибку и дела уничтожения людей — будто бы во имя счастья их же; и как сами же люди готовно принимают такое с собою обращение, в гипнозе идеологий: на себя как на вещь, а не на личность привыкают смотреть, — приходит в романе «Жизнь и Судьба» (вчера днем как раз читал во граде) к такому понятию: «Человеческие объединения, их смысл определены лишь одной главной целью — завоевать людям право быть разными, особыми, по-отдельному чувствовать, думать, жить на свете» (гл. 53).

Вот, замученный свалкой собраний и толп, человек у нас еще не Личностью, а хотя бы Индивидуумом, Индивидуальностью, хотя бы Особью даже мечтает стать: не в коммуналке жить и не в бараке — всегда на виду, в массе и коллективе просвеченным, не имея одиночества! В попытке на миру умирать непрерывно (кто сказал, что там — «смерть красна»?...). Но когда обеспечена особность и индивидуальность, тогда человек уже свободовольно, сам тянется навстречу другому — в тяге высказаться, изнутри, душу излить; и это уже общение не тел и особей и даже не индивидуумов-характеров, но Личностей; их внутренняя жизнь, проникающий их мировой ДИАЛОГ или ПОЛИЛОГ в Духе Святе, что идет через миры и вселенные и

поколения истории. Только вслушайся — и все голоса в тебе! Твоя жизнь — их живая память и воскрешенная жизнь — в обращенности друг на друга, в братстве.

И тут в Бахтине — особым, странным образом интуиция ФЕДОРОВА работает: братство всех и обращенность друг ко другу и к отцам и воживляя все прошлое — давая ему продолжение жити в поле внутреннего диалога, в установке на слух ко всем когда-либо сказанным речам и подуманным мыслям: «чужое слово», делая своим, МИЛУЯ его и так понимая-по-имая. Акт Любви и восценения. Потому другой мне нужен — пусть меня самого: как удостоверитель идущей во мне жизни Духа, причастности к ней, что я и каждый — Его сквозняк и поприще . . .

Хотя — снова не так, не точно передал мысль Бахтина (то-то он такое значение придавал кенозису выражения — как нисхождения Слова — в слово): не «ты» и «я» — явление некоей Сути, а она именно сотворится нашими личностями — из них исходит (из облака Памяти о бывших жизнях-душах и речах), сей посев в себе за жизнь (талант не зарыв) приумножает — и далее передает, живя и питая «субстанцию» мирового Полилога: не Слова, не Диалога даже, и не Духа (как неких замкнутых Единых Целых), но копошения нас, милых и страстных душ; сей ангельский муравейник голосов — вот вечная жизнь какова, а не просто немое созерцание Славы Божией в золотистости Все-Света.

Но я еще не довел-додумал цитату из Гроссмана. «Чтобы завоевать это право (быть особыми, отдельными. — Г. Г.), или отстоять его, или расширить, люди объединяются. И тут рождается ужасный, но могучий предрассудок, что в таком объединении во имя расы, бога, партии, государства — смысл жизни, а не средство. Нет, нет, нет! В человеке, в его скромной особенности, в его праве на эту особенность — единственный истинный и вечный смысл борьбы за жизнь».

Вот к чему привела реализация ужасная идеала насильственного коллективизма в веке нашем и строях общественных, где «личное надо приносить в жертву общественному», где общественный интерес — превыше, противопоставлен личному, как Молох-Левиафан всепожирающего Государства.

Но когда искомая особенность достигнута, не давит власть соединяться, тогда люди начинают свободовольно, по внутренней потребности и избирательному сродству душ стремиться друг ко другу — живые малые СКРОМНЫЕ, смиренные, но честно-совместные «коллективы» — малых встреч, даже разговоров, даже мыслей. Вот я сейчас образую коллектив с Бахтиным: думая о нем и с ним, точнее . . .

С НИМ Со-мысл и Со-весь и Со-знание, ибо Со-бытие — С ТОБОЙ — как точнее и вернее: ОН — закупорен, с «НИМ» (поскольку ОН и Предмет — это замкнутая, застегнутая на все

сто форма) — «С» — не бывает, а только когда Я и Он стали ДВА ТЫ. И тогда образовалось поле бесконечного источения СО-держаний и СО-смыслов. В нем обитает Бахтин и нам это откровение сообщает: мы-то в нем живем и реализуем, но не осознаем (как то, что «прозой» говорим). Вот Бахтин и довел до нашего ума — то, что реально происходит в бытии и жизни и как и чего ради все совершается: высказывание Личностей.

«Другому как понять тебя?» — Тютчев задавал вопрос в «Силенциум!» — и вот через век посев вопроса в ответе-жатве Бахтина совершился. Ответ Бахтина: «Как тебе понять себя — без Другого?». Так что сам обернись на Ты к Другому как Другу — не Врагу, и будете любимы и понятны взаимно.

Мы же, тупые, продолжаем мыслить о человеке, и человечестве, и народе, о себе и тебе — как вещах. И наука так считает: вероятностно и статически; и информатика — эрудиция ученых: все извне и по форме, как законченные вещи, не подозревая в личности свободовольный взбрык и фортель и прерыв ваших выкладок. Потому-то в таких «узлах» и фокусироваться стала жизнь Личностей, и Достоевский эти миги любил: в них живут его персонажи и их души и воли и слова...

Но совсем не обязательно такое полемическое, «эпатажное» существование личностей и их свободной воли лишь в мигах... «У Бога обителей много» — неестественно: Бесконечность ведь — пространство — «время» жизни Души в нас — не Интеграла, а КАЖДОЙ! Бахтин — даже не столько бытие Бога утверждает, сколько БЕССМЕРТИЕ ДУШ — второй важнейший постулат христианской культуры. Так что спокойно и плавно пристало, вольно и раздольно личностям, душам и словам-разговорам быть — особенно в бесконечном просторе Руси и долгими зимними вечерами и ночами, когда «У самовара я и моя Маша» — так и Бахтин кружок за чаями ночи в беседах препровождал — «чтоб только вечность проводить»...

Итак, приводя Бахтина к формуле русской логики (мною ранее предложенной): НЕ ТО, А... ЧТО?... — усматривают тут ее полную реализацию. Начинает Бахтин — с критики вещной логики, «формального метода» — и в литературоведении также, когда к слову подходят как приему и форме, механической детали, а не как источению личностному — и, значит, всегда неусчитываемому, микрооткровению. Также и в книге о Достоевском вначале дает парад ложно-вещных подходов и к герою, и к идее, и к жанру романа, отвергая их и смахивая: «Нет, не то!» — как толковал наш музыковед Серов начало финала 9-й симфонии Бетховена: проводит уже готовые и данные темы — и речитативом их отвергает, пока не зазвучит ТА! ТЫ (не ОНА) — и тогда Эврика! ликование...

Следующий шаг после «Нет, не то» в мышлении Бахтина — переключение хода думы на иной диапазон: открытие Личности как ТЫ-бытия и Соуздания. Ничего не получается, когда Лич-

ность пытаются постигать по модусу и под соусом «Я» и «Он — она — оно». А когда Личность — не одна, а всегда — Лицо к Лицу, минимум, — два, тогда всегда, минимум, — Диалогос, а не Моно-Логос, как мыслилось в философии до Бахтина, хотя в жизни-то и реально всегда так было, а в литературе художественной, не скованной обетом верности рассудочной логике, так и осуществлялось. И вот почему философ наш и мировой XX века Бахтин — был именно ЛИТЕРАТУРОВЕД, а его философия имеет форму ПОЭТИКИ.

И тут уже — открывается бесконечный простор взглядов и впечатываний друг друга и слов — в хороводах любви и игры, притяжения и отталкивания — словом, Жизнь во Боге, который — Любовь... Но это все — полутантвенно всегда, и неизвестно, какое ЧТО скажется... И этим ЧТО — даль нескончаемая: Много-ЧТО-чие... Так что воистину: НЕ ТО, А — ЧТО?

Бахтин — враг формул, но такая, себя уничтожающая сама, могла бы его частично устроить...

И — внушает она оптимизм: Диалог-то нескончаем, незавершен — без меня и моих. И все — его участники, даже умершие телом и истлевшие конечностями. (Вот, например, сейчас, какой бурный диалог идет со Сталиным! Разве что-либо подобное по обилию живых слов, к нему устремленных, имел — слышал он при жизни тела своего?.. Так что Сталин сейчас — «живее всех живых»! А и с прочими: переобсуждаются платформы и позиции, удушенные силою диалоги — слова, не сказанные в свое время — в 20-е и 30-е годы, — как жгуче страстно нам говорятся и воспринимаются!).

И недаром из всех русских писателей именно Достоевский оказался в последние десятилетия наш самый собеседник — современник.

Какая раскупорка вен души и мысли — этот Бахтин! Снова сангва заструилась (аж стихом заголосил я, ликую!).

А! И вот еще что! Перестань гипнотизироваться апокалиптической интонацией конца света и века: угрозы бомб и гибели, и стираний с лица земли. Всегда-то они были — и то новая уловка Вещной Логик: тебе себя телом и вещью считать и угрожать, и заставлять трепетать и играть по нотам Тотала Толпы и Тела Целого (Человечества и Бытия). Это сейчас — новый морок, как прежде идеи: Земной Рай, Светлое Будущее, Колосс Истории и проч. Не трепет выживания, на ЖИВЦА этого — именно! — шуку души поймать! Чтоб она себя именно — шукой чувствовала, хищной стала и огрызалась, палачом или жертвой, по логике Гете — Димитрова: «Тяжким молотом свергайся, Или наковальной стой!»³.

Нет, вся эта оппозиция и выбор — отвергается, смахивается как ложный и мнимый: телесно-вещественного о человеке соображения продукт, в забвении его как личности, в которой

нное пространство Бытия. И если мы все совокупно забудем бороться за телесное выживание человечества — мы тем самым иную систему ценностей утвердим, и сама собой отпадает угроза, аннигилируется этот уровень, в За-Бытие перейдет.

То есть: чем более я думаю о враге и жду его и готовлюсь его отразить и победить, принеся в жертву этой готовности и думе все прочие занятия, — тем более я врага и утверждаю, и зло, и всю эту ориентированность и сферу бытия. А если я просто займусь земледелием и чтением и любовью и деторождением — т. е. положительными деятельностями, — так и ослабится эта натяга и натуга... А то ведь «Есть упоение в бою И бездны мрачной на краю» — и чем более туда вглядываешься, тем более манит сверзиться...

Не «борьба за мир», а просто мирные занятия — вот путь...

Но также подобно — откинь и трепет твой за пропажу писаний твоих по смерти, и суету беготни по издательствам с заявками печатать, на что расходуешь остатные силы живота, неизвестно, на сколько тебе оставшегося. И глупеешь, и себя презираешь... Не только «рукописи не горят» (урок Булгакова), но и слова, думы и разговоры не выветриваются, но стоят-пребывают, образуя атмосферу, которою питается живой Диалог, Общество общений душ и дум из века в век «и ныне и присно и вовеки веков»⁴.

И — откройся встречам с людьми, и чтениям, и глазениям: и природы, и кино, и тела... Всякому привхождению будь благожелателен — нет, благолюбезен — даже злому! Да, и ему «благожелателен»; такую встречу — обезоружишь наежившегося Врага: превращая его в Другого — в Друга, растопляя его твердость. (Это и по Карсавину: Личностный принцип — саможертвою, готовностию на нее.)

... Прогулялся с Латыниным — беспронгрышное дело: по воздуху прогулка и беседа легкая, ненатужная по пути. Говорю:

— Бахтин — оправдание литературы написал, как философы «Оправдание добра» и зла, и мира, и бытия, и ума. А то доселе тужился за умом-пониманием в философию ходить: у них, важных и умных и трудных, ответа ища. А теперь Бахтин, постигши все философов, спустился с их Синая и сообщил, что там правды нет: она — меж нас. Читай книжки художественные — там больше истинной правды и ума и смысла. И жизни и радости при том...

Еще сказал я:

— А ведь у него лексика ЗЭКа: у Достоевского — «слово С ЛАЗЕЙКОЙ»: чтобы было куда ударить, запасной выход, когда теснят и загоняют в жесткое определение заключения рассудочного. Так что и Бахтин имеет и выражает БЛАТНОЮ ЛОГОС, так и Есенин, и Шукшин, и Высоцкий — Слово с поддона Бытия, гонимых; вот и интеллигент тончайший — блатна-

рем себя чувствует в век Единственного Научного мировоззрения, сей духовной тюрьги, где пайку ума и миропонимания — «Краткий курс», сию баланду умственную, — выдают.

И Латынин на это:

— И у Гумилева Льва лексика ЗЭКа — в его историописаниях. Так и слышишь, как тюрки устроили шмон повоеванным народам...

...Ой, как хорошо это: прийти с весеннего воздуха — и душу свою отпустить в Слово. Есть домушка родименькая! Выговориться — как надо! Вот тебе и вся правда Бахтина в этом, ее почва всенародная: выговориться — важнее, чем поесть-попить! Особенно — воздух, попутчику, кто тебя не знает! Так что — прямо НА ВЕТЕР, про что и песня: «Хотел бы в Единое Слово Я слить свою грусть и печаль И бросить то слово на ветер, Чтоб ветер унес его вдаль!..».

Вот СВЕТЕР русских равнин — восприимчик и Бахтинского Диалога: человеку невыносимо тухнуть — душить в себе Слово, а требуется душу нараспашку, другу в жилетку хоть поплакаться — и великая в этом тебе услуга.

Потому-то и пьют: душа раскупоривается от вещности и самочувствия себя вещью, а соседи — предметом-формой, и готова выйти тет на тет, антенной стать (перефразирую «тет а тет» — хранцузское... — оговариваюсь, дабы не ловили редактора на неграмотности. Вот — «слово с оглядкой на чужое», на контекст и ситуацию, — сейчас, по Бахтину, я проговорил — такой жанр мышления...).

О, снова живым становлюсь: высвободил Бахтин мне душу на покаянье — именно! — перед литературой, перед которой я давно грешен стал, ее заброся, чтение и думанье над ней.

Ну — обедать! Два!

— И чего тебе не хватает? Денег?

— Нет, сам себе мешаю: отодрать себя от суетности... Хоть — она и дает материал и сюжеты на мысли, и слух на люд. Так что — быть среди суеты, но — радуясь и великодушно!

А еще от низкопоклонства перед Жизнью избавляет Бахтин — то, что было моим комплексом — читающего отрока...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лесная капель. М., 1984. С. 331—332.

² Пришвин М. Сочинения. М., 1982. Т. 8. С. 130. (Далее все ссылки на данное издание приводятся в тексте, в скобках указаны том и страница.)

³ На Лейпцигском процессе Георгий Димитров эти стихи Гете процитировал.

⁴ Это — Ноосфера Вернадского-Леруа: из той же оперы и той же сущности понятие, что и «Диалог» у Бахтина.

СУГУБО ЧАСТНОЕ ДЕЛО (ПОПЫТКА ЭСТЕТИКИ ИОСИФА БРОДСКОГО)

1. Во власти языка

Долгое время я носился с мыслью написать научно-фантастический роман о том, что не люди владеют языком, а язык владеет нами. Человечество — это стадо, а языки — пастыри и дрессировщики. То, что мы считаем своей прирожденной способностью мыслить, чувствовать, желать, дано нам языком. За душу билингва-человека, по обстоятельствам воспитания и дальнейшей жизни приблизительно одинаково свободно владеющего двумя языками, — постоянно борются эти два языка. Среднему человеку нелегко овладеть вторым, третьим языком, потому что их отбрасывает, как осаждающих от крепостных стен, его родной язык, его материнский язык, *la langue maternelle*, как говорят французы, язык, которому он принадлежит. Война людей — это борьба языков, которые сражаются людьми. Гражданская война — безумие языка, его самоистребление. Самые подходящие особи избираются языками для воплощения в них. Языки доходят в них до пределов совершенства, любят себя в них, как в зеркалах, гордятся в них собою перед другими языками. Один язык гордится собою в Эсхиле. Другой выставляет против него Горация. Третий отвечает им Рабле. Четвертый принимает вызов и возражает на него Шекспиром. Еще один выставляет Гете, еще другой — Пушкина. Читатель, вероятно, уже подумал о том, что на церковнославянском языке «язык» — это и значит «народ» (первоначально — «чужой народ»; отсюда «язычники»). А Евангелие от Иоанна открывается словами: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Замысел научно-фантастического романа сложился у меня на почве размышлений над четырьмя стихами Евангелия от Иоанна (где после приведенных слов сказано: «Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков...»); над гипотезой Сепира-Уорфа, согласно которой мировосприятие и нормы поведения в значительной степени определяются родным языком человека; над трудами других выдающихся лингвистов, Якобсона и Хомского; над выводами философского течения, обыкновенно называемого общей

семантикой; согласно этим выводам, язык в решающей степени влияет на культуру и жизнь народа.

А теперь прошу сравнить сказанное выше с мыслями Бродского: «То, чем я занимаюсь, вернее, то, как я это делаю на бумаге, в сильной степени продиктовано не моим отношением к действительности и т. д., ровно наоборот, мое отношение к действительности продиктовано языком. В этом смысле можно сказать, что бытие определяет сознание, но не мое, а языка как такового» (Поэтика Бродского. Сб. статей под ред. Л. В. Лосева. Тель-Авив, N. Y.: Эрмитаж, 1986. С. 63. В дальнейшем, когда нам придется ссылаться на этот сборник, будем обозначать его ПБ). Таково не минутное настроение, а заветное знание Бродского: «Диктат языка — это и есть то, что в просторечии именуется диктатом музы, на самом деле это не музыка диктует вам, а язык, который существует у вас на определенном уровне помимо вашей воли» (Время и мы. 1987. № 97. С. 168. Многие демократически настроенные деятели русского зарубежья называют этот журнал лучшим изданием на русском языке за пределами СССР; в дальнейшем обозначаем его ВМ). В ходе интервью Бродскому был задан вопрос: «А вы хотите, в конечном итоге, стать двуязычным поэтом?» Он ответил: «Вы знаете, нет. Эта амбиция у меня совершенно отсутствует, хотя я вполне в состоянии сочинять весьма приличные стихи по-английски. Но для меня, когда я пишу стихи по-английски, — это скорее игра, шахматы, если угодно, такое складывание кубиков» (ВМ, 1987. № 97. С. 174).

Власть языка — одна из основных тем Нобелевской речи Бродского. Лауреат утверждал, что было бы только справедливым представлять язык как живое существо, что не язык — инструмент поэта, а, напротив, поэт есть инструмент языка, средство языка к продолжению своего существования. «Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия» (Книжное обозрение. 1988. № 24. 10 июня. С. 9).

Поэт задумывается над особенностями того языка, во власти которого он пребывает. В русском языке сильно развита система флексий, отмечает он. Имена существительные, прилагательные, глаголы изменяют свои окончания в зависимости от форм рода, числа, падежа. Из этих самоочевидных для нас истин он делает вывод далеко не тривиальный: русский язык позволяет выражать мировосприятие стереоскопически, причем сам язык часто обостряет и развивает этот стереоскопический эффект (J. Brodsky. *Less Than One. Selected Essays*. N. Y.: Farrar Straus Giroux, 1987. P. 124).

«Less Than One» («Меньше чем единица») — пятисотстраничный том статей и очерков Бродского (далее при ссылках — ЛТО). Книга получила свое название по большой автобиографической работе, охватывающей детство и отрочество автора. Он

говорит, что в современном обществе ребенок, подросток часто чувствует себя меньше чем единицей. Таково же зачастую самоощущение зрелого человека, особенно если он — литератор. И хотя в этом месте Бродский не упоминает о власти языка, можно понять, что, ощущая себя в его власти, поэт одновременно ощущает себя менее чем единицей.

Так говорит поэт в своей прозе. Насколько соответствуют такому мировосприятию его стихи?

... и при слове «грядущее» из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой.

После стольких зим уже безразлично, что
или кто стоит в углу у окна за шторой,
и в мозгу раздается не неземное «до»,
но ее шуршание. Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.

От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

(И. Бродский. Часть речи. Стихотворения
1972—1976. Анн Арбор: Ардис, 1977. С. 95; в
дальнейшем при ссылках ЧР)

Стихотворение приведено нами полностью, оно так и начинается со строчной буквы после отточия. Поэтика фрагмента для нас привычна, вспомним хотя бы Тютчева и Ахматову. Поэт воссоздает такую, примерно, картину: через его сознание постоянно проходят стихи, наподобие бегущей строки в телевизоре, и в какие-то мгновения он их фиксирует. Язык в его поэтической функции владеет поэтом непрерывно, только проявляется дискретно.

При слове «грядущее» по прихоти ассоциаций из языка возникают другие слова с присущими им ореолами настроений, эмоций, чувствований. Они, как мыши, вгрызаются в память, и тут выясняется, что многое уже забылось, память стала дырявой. Слово влечет за собой другое слово не только по смысловым ассоциациям, но и по звуковым: грядуЩее — мыШи — Шторой — ШурШание. За этой звуковой тьмой следует другая: Жизнь — обнаЖает — каЖдой. Далее развивается третья: встреЧе — Человека — Часть — реЧи — Часть — реЧи — Часть — реЧи. Это не просто инструментовка на три темы шипящих согласных звуков, это слова-мыши, которые выбегают и суетятся при одном только слове «грядущее». Из суеты с ее шуршанием возникает образ, неясный, колеблющийся. Когда-то за шторой стоял Полоний, выдал себя шумом, и Гамлет с возгласом: «Крысы!» — проткнул его шпагой. Когда-то Петр Сте-

Зианович Верховенский предложил Кириллову смотреть на него, Петра Степановича, как на мышь, а вскоре уже стоял против окна, в углу, между стеною и шкафом, Кириллов и был готов к тому, чтобы через минуту застрелиться. Когда-то в светелке, не за шторой, а за дверцей, не стоял, а висел Николай Ставрогин, гражданин кантона Ури... Слово следует за словом по смысловым и звуковым ассоциациям, слова вызывают образ, за ним тянутся другие, целая череда, и подводят к мысли об умирании.

Есть такая форма душевной болезни, когда связывать слова по смыслу человек уже не может, но грамматической системой языка еще владеет вполне. Такие стихи, кстати, писал психически больной Батюшков, узник безумия на протяжении тридцати лет. Нечто подобное описывает Бродский. Смысл слов обглодан, остается скелет, грамматика, часть речи. Первый раз поэт говорит: «От всего человека вам остается часть...» (конец строки, пауза). Человек старится, жизнь на него скалится, он себя теряет постепенно, от него остается лишь часть... Какая часть? Следует резкий синтаксический перенос: часть... речи. Дар речи остается при человеке. Второй раз: «Часть речи вообще». Именно это можно понять так, что осталась у человека лишь грамматика, лишь схема говорения. И в третий раз: «Часть речи». Здесь смысл другой: поэт умер. Вам остается та часть его речи, которая была им записана.

Кто-нибудь прочтет стихотворение иначе, чем я. Мы бы могли много сказать в поддержку своего чтения, но ограничимся самым необходимым. Тема постепенного умирания пронизывает всю книгу «Часть речи». Недалеко от начала большого стихотворения «1972» стоят слова, которые на разные лады повторяются неоднократно:

Старение! Здравствуй, мое старение!
Крови медленное струение.

(ЧР, с. 24)

На протяжении всего текста прослеживаются приметы старения — телесные и в области духа. Вот одна из срединных строф:

Ветрено. Сыро, темно. И ветрено.
Полночь швыряет листву и ветви на
кровлю. Можно сказать уверенно:
здесь и скончаю я дни, теряя
волосы, зубы, глаголы, суффиксы,
черпая кепкой, что шлемом суздальским,
из океана волну, чтоб сузился,
хруная рыбу, пуская сырая.

Как и в предыдущем стихотворении, тема вбирает в себя литературные аллюзии, которые ее как бы подкармливают. Здесь намек на «Слово о полку Игореве», в конце перефразирован Гейне, другое стихотворение начинается: «Никтокуда с любовью, надцатого мартабря...» (с. 77) — это «Записки сумасшедшего» из петербургских повестей Гоголя. А вот неожиданно возникает Хлебников:

Классический балет! Искусство лучших дней!
Когда шипел ваш грог и целовали в обе,
и мчались лихачи, и пелось бобэоби,
и ежели был враг, то он был — маршал Ней.

(ЧР, с. 73)

Само название книги «Часть речи» полнее всего раскрывается в приведенном и рассмотренном нами стихотворении, и ничто в книге такому пониманию не противоречит. Мы, однако, исходим из контекста не только стихотворения, не только книги, но и всего творчества Бродского. В его последней пока книге лирики «Урания» встречаем так же переплетенные телесные и языковые признаки умирания, медленного, но неуправляемого:

Жухлая незабудка
мозга кривит мой рот.
Как тридцать третья буква,
я пячусь всю жизнь вперед.
Знаешь, все, кто далече,
по ком колосит тоска —
жертвы законов речи,
запятых, языка.

(Иосиф Бродский. Урания. Анн.
Арбор: Ардис, 1988. С. 32; в дальней-
шем при ссылках УР)

Здесь же — литературная аллюзия, на этот раз на Пастернака:

Человек — не только автор
сжатого кулака,
как сказал авиатор,
уходя в облака.

Для субъективного парадоксалиста Бродского в высшей степени характерно, что ничего, подобного мысли двух первых стихов цитаты, у Пастернака ни в «Ночи», ни в других произведениях нет. Бродскому нужна отсылка к предшественнику сама по себе, как прием. На следующей странице перефразирован Гераклит, и снова в связи с темой безвозвратно уходящего:

Бедность сих строк — от жажды
что-то спрятать, сберечь;
обернуться. Но дважды
в ту же постель не лечь.

2. Государству неподвластен

В двух шагах от Невского, на Малой Садовой, в левом дальнем конце гастронома был кафетерий. На переломе 50—60-х годов там собирались вчерашние школьники, нерадивые студенты, совсем молодые люди неопределенных занятий. Бездельники. Тунеядцы. Через десяток лет прокуроры и судьи прямо называли Бродского тунеядцем. Они были правы в той же мере, что и граф Воронцов, в свое время смотревший на Пушкина как на тунеядца, поскольку Пушкин не проявлял горячего желания бороться с саранчой. Вместо этого он писал:

Я каждым утром пробужден
Для сладкой неги и свободы:
Читаю мало, долго сплю...

(«Евгений Онегин», глава первая,
строфа LV)

Безымянный кафетерий, предок знаменитого «Сайгона», был для молодых людей своеобразным кафе «Ротонда», знаменитым в Париже, этакой берлинской «Prager Diele». Здесь формировалась (отважмся на такое определение) ленинградская уличная культура 60-х годов. Самая суть ее состояла в эстетическом противостоянии государству. Такую позицию ни в коем случае не следует путать с политической нелояльностью. Эта молодежь отвергала официальную и официозную эстетику хрущевской «оттепели» с ее систематической травлей писателей и художников. «Мы в ваши игры не играем, — говорили они власти. — Мы изначально стоим вне вашей государственной культуры». В год высылки из СССР (1972) Бродский написал весьма выразительное стихотворение, выражающее эту позицию абсентизма, «Письма римскому другу. Из Марциала». Приведем несколько строк почти наугад. Эпиграмматическая форма со своеобразной интонацией ленивой дружеской эпистолярной беседы позволяет это сделать.

Псылаю тебе, Постум, эти книги.

Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?

Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?

Все интриги, вероятно, да обжорство.

Пусть и вправду, Постум, курица не птица,
но с куриными мозгамихватишь горя.

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции у моря.

Был в горах. Сейчас вожусь с большим букетом.

Разыщу большой кувшин, воды налью им...

Как там в Ливии, мой Постум, или где там?

Неужели до сих пор еще воюем?

(ЧР, с. 12—13)

В Бродском потому и осуществилось с наибольшей полнотой его поэтическое поколение, что, кроме исключительного дара, он обладал свойством быть абсолютно бескомпромиссным. С самого начала он смотрел на литературу как на сугубо частное дело. Не государственное. Не групповое. Он никогда не ходил ни в какое лито — литературное объединение начинающих поэтов, хотя в Ленинграде было куда пойти. Был, например, Семеновский полк, как шутя называли литературную студию восходного поэта Глеба Семенова, через которую прошли многие самые интересные современные поэты, живущие в Ленинграде. Семенов уже тогда, когда Бродский делал первые шаги в поэзии, в самом начале 60-х, присматривался к нему. Но он Бродскому был не нужен.

В России XX в. Бродский был первым крупным поэтом, который решительно порвал с доктриной общественного служения поэзии. Он показывает, как в его поколении формировалось сперва чувство, потом сознание своего сиротства. «Мы появились из-под послевоенного булыжника, когда государство было слишком занято починкой собственных дыр и не обращало внимания на нас. Мы ходили в школу, и какой бы возвышенный вздор мы там ни изучали, вокруг себя мы видели страдания и нищету. Развалины не спрячешь под газетой «Правда». Пустые окна глазели на нас как дыры черепа, и как мы ни были малы, но мы ощущали трагизм бытия» (ЛТО, р. 27). Это было поколение, над которым не действительность, но книги имели абсолютную власть. «Диккенс был более реален, чем Сталин или Берия. Романы больше, чем что-либо другое, влияли на наше поведение и наши разговоры, и 90% наших разговоров было посвящено романам. Шло к тому, что мы попадем в порочный круг, но мы не хотели его разорвать. В смысле нравственности это поколение принадлежало к самым книжным в истории России, и слава Богу. Отношения могли быть навсегда разорваны из-за того, что один предпочитал Хемингуэя, а другой — Фолкнера; этот Пантеон с его собственной иерархией был нашим подлинным Центральным Комитетом» (ЛТО, р. 28).

Чтобы окончательно уяснить позицию Бродского, полезно указать его антипода. Это без сомнения Маяковский. Если же мы обратимся в прошлое, то увидим, что вся русская поэзия, начиная с Тредиаковского и Ломоносова, ориентировалась на

служение государству и обществу. В одном интервью Бродский процитировал Пушкина:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

(«Поэту»)

Однако в художественном мире Пушкина-Протея многое было обращено как раз к гражданственным, общественным идеалам, да и идея государства занимала немалое место. В XIX веке была у нас лирика «искусства для искусства», но аналогия между этим течением и позицией Бродского может быть лишь самой поверхностной: вечная красота и гармония как высшая и единственная истинная ценность никогда не привлекали Бродского.

Он считает, что сознательно начал работать как поэт лет в 20, около 1960 года. Это покажется невероятным, но 1960 год был для Бродского и его товарищей днем ноль. «Мы начинали литературу заново. Мы не были отпрысками, или последователями, или элементами какого-то культурного процесса, особенно литературного процесса, — ничего подобного не было. Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то, чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше, — из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги. Дороги — это, может быть, слишком громко, но тропы — безусловно» (ВМ, 1987. № 97. С. 170). Стихи Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой он узнал несколько позже, о прочем же Бродский говорит: «В качестве поэзии выдавалось то, что существовало на страницах печати, — но это был абсолютный вздор, об этом и говорить стыдно, и вспоминать не хочется» (ВМ, 1987. № 97. С. 170).

Теперь давайте задумаемся: какова же та точка зрения, с которой поэзия 1960 года может восприниматься как день ноль? Ахматова, например, как раз около этого времени говорила: «В течение полувека в России было три-четыре стихотворных подъема — в десятые-двадцатые годы, например, или во время Отечественной войны, но такого высокого уровня поэзии, как сейчас, думаю, не было никогда» (Вопросы литературы. 1968. № 7. С. 86). На страницах печати появлялись стихи активно работавших поэтов, начинавших еще до революции, — не только Ахматовой и Пастернака, но и Асеева, например. Рядом появлялись произведения поэтов, начинавших в первые послереволюционные годы, таких, как Антокольский, Сельвинский, Луговской, Ушаков. Одновременно читатели получали стихотворения и поэмы Мартынова, Твардовского, Рыленкова, Яшина — авто-

ров, которые приобрели известность в 30-е годы. Наступил расцвет военного поколения. И уже ворвались в литературу Евтушенко, Вознесенский, Р. Рождественский — поколение XX съезда. Повторю свой вопрос: какова должна быть та точка зрения, с которой все это разнообразие, этот сплав опыта и молодой свежести, высокой художественной культуры и разностороннего знания жизни, выразившийся в поэзии, не заслуживает и упоминания?

Между тем, в Нобелевской речи Бродский настаивал: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точнее, на пугающем своей опустошенностью месте...» (Книжное обозрение. 1988. № 24. С. 9).

Ответ, как нам кажется, может быть только один. Вся поэзия 1960 года была обращена к общественным темам, но именно такую поэзию Бродский отвергал, не принимал во внимание. Теперь становится ясно, что XX съезд породил не одно, а два поэтических поколения, — поколение ангажированных, во главе которого стояли Вознесенский и Евтушенко, и поколение абсентеистов во главе с Бродским. «Считайте меня коммунистом!», «Поэт в России — больше чем поэт», — настаивал Евтушенко. Поэт — «меньше чем единица», — словно бы возражает Бродский.

Он не только не понимает общественного служения как функции поэзии, но и ставит под сомнение другой постулат, согласно которому поэт обращается к читателю. На XXI съезде КПСС Твардовский сказал под аплодисменты зала: «...ни одна из современных литератур мира не имеет такого читателя ни по количеству, ни по качеству, какого имеет советская литература» (Внеочередной XXI съезд КПСС. Стенографический отчет. 1959. Т. 1. С. 563). Бродский же утверждает, что контакт поэта с читателем просто невозможен, а реакция читателя не важна. Он убежден, что всегда желание писателей высказаться перед публикой — «это был только внешний повод для их деятельности. На самом же деле выживает только то, что производит улучшение не в обществе, но в языке» (ВМ, 1987. № 97. С. 167—168). Бродскому не откажешь в последовательности.

В книге воспоминаний Марины Влади есть любопытные для нашей темы страницы. Она рассказывает, что Высоцкий страдал из-за того, что его как поэта не признавали московские новаторы, к которым он так тянулся, общественный резонанс стихов которых был соизмерим с общественным резонансом песен Высоцкого. И вот Марина Влади и Высоцкий приехали в Нью-Йорк, встретились с Бродским в маленьком кафе в Гринвич Виллидж, и Высоцкий прочитал свои стихи. Бродский привел Высоцкого и Влади в свою маленькую квартиру, до потолка заполненную книгами, снова читались стихи, а при расставании Бродский подарил Высоцкому свою книгу с дружеской надписью. Стихи Высоцкого Бродскому понравились. (М. Влади

«Iy. Vladimir, ou Le vol arrêté. Paris: Fayard, 1987. P. 152—153).

В этой встрече двух сверстников мне хочется видеть нечто большее, чем просто бытовой момент. Стихи-песни Высоцкого отрицают лицемерное общество 60—70-х годов, то общество, которое стремились переделать, исправить «ангажированные» поэты и которое с порога отверг Бродский. Так случилось, что вопреки, казалось бы, более естественной расстановке фигур, Высоцкий как поэт оказался ближе Бродскому, чем Евтушенко или Вознесенскому.

Лучше участвовать в географии, чем в истории, утверждает Бродский (УР, с. 85). Урания — муза астрономии, ее именем названа книга стихов, потому что астрономия говорит о природе, о Вселенной, а природа — это вечная ценность, в отличие от человеческой истории, изучению которой покровительствует Клио. Так возникает в стихотворении «К Урании» та осевая формула, вокруг которой вращается вся книга: «Урания старше Клио» (УР, с. 158); а, пожалуй, и вся поэтическая вселенная Бродского.

Итак, поэт неподвластен обществу и государству, он подвластен только языку. Эстетика старше этики.

Не только самоощущение, но и цельная, последовательная концепция.

И вот в самой ее основе обнаруживается трещина. Противоречие.

Язык-то по природе вне общества невозможен. Язык по природе своей социален. Он весь устремлен к взаимопониманию людей. Это могучий канал связи между индивидуальными сознаниями, между людьми в обществе, между обществами, народами, поколениями. Служа языку, поэт служит обществу. Пребывая во власти языка, поэт — конечно, опосредованно, — остается во власти общества.

Пересмотрим некоторые тезисы Бродского. «Мое отношение к действительности продиктовано языком». Хорошо. Но не забудем, что язык доносит до поэта в материализованном виде сознание народа. Диктат музыки — это диктат языка, утверждает Бродский. Правильно. Только если диктат языка — это диктат народа, а диктат музыки — это диктат языка, то диктат музыки — это диктат народа. Выше были приведены слова Бродского о том, что у него нет амбиций быть двуязычным поэтом. Это понятно, поскольку поэт остается во власти родного языка. Однако неожиданно Бродский продолжает: «я вполне допускаю, что кто-то на моем месте мог быть и тем и другим, т. е. сочинять стихи и по-английски и по-русски» (ВМ, 1987. № 97. С. 174—175). Между тем, допущение того, что поэт может одинаково хорошо писать стихи на двух языках, подрывает веру в абсолютную власть языка над поэтом. «Создаваемое сегодня порусски или по-английски гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия». Справедливо. Но лишь

потому, что создаваемое сегодня устанавливает мощный канал связи между нынешним поколением и грядущим. Снова и снова противопоставление власти языка и власти общества оказывается несостоятельным.

Поэтому еще труднее, чем в статьях и интервью, оставаться абсолютно последовательным в стихах. И вот уже он пишет о свободе как о необходимом условии творчества — о свободе, а не о языке!

сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

(УР, с. 96)

Пусть даже нарушится порядок Вселенной, но если будет свобода, — будет и литература. Тут уж никак не скажешь, что Урания старше Клио. И вот рядом на страницах «Урании» возникает поистине трагическое стихотворение, вызванное вводом советских войск в Афганистан, — «Стихи о зимней кампании 1980-го года» с эпиграфом из Лермонтова: «В полдневный зной в долине Дагестана» (одно слово, видимо, случайно заменено; УР, с. 97—99). Поэзии возвращается ее общественная функция набатного колокола.

Истинный поэт имеет собственные представления о миропорядке. Мы обязаны их исследовать, но не в праве его упрекать. Лучше воскликнем вместе с Пушкиным: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!».

3. Школа Ахматовой

У Сельвинского в «Записках поэта» есть такое место:

А в дальнем углу сосредоточенно кого-то били.
Я побледнел. Оказывается — так надо:
Поэту Есенину делают биографию.

В этом гротеске заключена капитальная мысль: поэт — это судьба. Главная беда современных молодых стихотворцев — отсутствие биографии. Просматриваешь антологию с биографическими справками: все как один работали в геологических партиях. Грустная попытка создать хоть какой-то суррогат. Ввести бы в учебный план литинститута в качестве творческой

практики отсидку в психушке или тюрьме? Шучу, шучу. Но вот Самойлов написал стихотворение «Рецензия»:

Все есть в стихах — и вкус, и слово,
И чувства верная основа,
И стиль, и смысл, и ход, и троп,
И мысль изложена не в лоб.
Все есть в стихах — и то и это,
Но только нет судьбы поэта,
Судьбы, которой обречен,
За что поэтом наречен.

Вспоминаешь историю русской поэзии и поражаешься, с какой последовательностью одна за другой делались поэтические биографии.

Темен жребий русского поэта!
Неисповедимо рок ведет
Пушкина — под дуло пистолета,
Достоевского — на эшафот.

Взяты эти строки из стихотворения Волошина «На дне преисподней», посвященного памяти Блока и Гумилева.

Сперва Бродский сам заботился о своей биографии. Он ушел из восьмого класса, чтобы больше никогда не возвращаться в стены учебного заведения. Впрочем, не совсем так. Он пришел в американские университеты в качестве профессора. Когда читаешь работы этого профессора с семиклассным образованием об Эудженио Монтале, Уистине Хью Одене и Дерекке Уолкотте, о Платонове, Цветаевой и Мандельштаме; когда читаешь новаторские стихи этого поэта с семиклассным образованием, который впитал в себя всю мировую культурную традицию от античности до наших дней и сумел остаться оригинальным, — приходится только развести руками и согласиться с Карлом Проффером, назвавшим Бродского гением-самоучкой (ПБ, с. 132). Уйдя из школы, Бродский пошел рабочим на завод, потом, желая подготовить себя к профессии врача, о которой мечтал, — в больничный морг. Дальше о нем позаботились другие. Сегодня просто диву даешься, как последовательно делали ему биографию. Поэтическое благословение Ахматовой и тут же преследования со стороны «компетентных органов», арест, два суда. Заступничество Е. Эткинда, В. Адмони, Н. Грудининой, Ф. Вигдоровой, многих других и ссылка на север. Заступничество Ахматовой, Твардовского, К. Чуковского, Шостаковича и возвращение в Ленинград. Полное замалчивание дома (до присуждения Бродскому Нобелевской премии в конце 1987 года в СССР было напечатано четыре оригинальных стихотворения его) и необыкновенно раннее международное признание (переводить на польский его стали с 1963 года, первая и вторая кни-

254

ги «Стихотворения и поэмы» и «Остановка в пустыне» вышли в США в 1965 и 1970 годах, когда поэту было соответственно 23, 25 и 30 лет). Наконец по законам какой-то беккетовской или ионесковской драматургии внезапно все это словно бы специально увенчалось высылкой из страны 6 июня 1972 года, чтобы к своему сорокалетию поэт мог подвести такие итоги:

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя, что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной толью гумна,
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок,
позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

(УР, с. 177)

При этом что бы с ним в жизни ни происходило, главным было то, что совершалось в его внутреннем «я». Поэтому естественным для него оказывается такое парадоксальное утверждение: «Ходить в начальную школу, работать на фрезерном станке, подвергаться побоям при допросе или читать в аудитории лекцию о Каллимахе — это в сущности одно и то же» (ЛТО, р. 17).

В стремлении постичь поэта мы непременно обращаемся к его истокам. При всей независимости Бродского в его рассказах встают фигуры двух людей, имевших на него сильное влияние. Один из них — Евгений Рейн. «Он научил меня почти всему, что я знал, по крайней мере, на начальном этапе. Думаю, что он оказал исключительное влияние на все, что я сочинял в то время. Это был, вообще, единственный человек на земле, с чьим мнением я более или менее считался и считаюсь по сей день. Если у меня был когда-нибудь мэтр, то таким мэтром был он» (ВМ, 1987. № 97. С. 165). Посвящения Рейну рассыпаны по страницам поэтических книг Бродского, облик Бродского возникает в стихах Рейна, например:

Ты, настороженный, рыжий, узлом завязавший шарф, —
что бы там ни было — ты справедлив и прав!
Смотрит в затылок твой пристально Аполлон,
ты уже вытянул свой золотой талон.

(Е. Рейн. Имена мостов. М., 1984. С. 72)

Рейн познакомил Бродского с Ахматовой. Когда Бродского попросили рассказать об Ахматовой, он ответил, что это необыкновенно трудно: «Все, что я делаю, что пишу, — это, в конечном счете, и есть рассказ об Ахматовой», — пояснил он. «В те времена я был абсолютный дикарь, — продолжал он, — дикарь во всех отношениях — в культурном, духовном, я думаю, что если мне и привились некоторые элементы христианской психологии, то произошло это благодаря ей, ее разговорам, скажем, на темы религиозного существования. Просто то, что эта женщина простила врагам своим, было самым лучшим уроком для человека молодого...» (ВМ, 1987. № 97. С. 176—177). Не все знают, что первая строчка Бродского, опубликованная в печати, была напечатана Ахматовой. В 1962 году Бродский посвятил ей прекрасное стихотворение, позже вошедшее в книгу «Остановка в пустыне». И вот для своего стихотворения «Последняя роза» Ахматова заимствовала эпиграф из послания Бродского: «Вы напишете о нас наискосок. И. Б.» В таком виде «Последняя роза» была впервые опубликована «Новым миром» (1963. № 1). К сожалению, когда за год до смерти Ахматовой вышел «Бег времени», имя Бродского было под запретом, и эпиграф исчез. В посмертных изданиях текст публикуется по «Бегу времени» — последнему прижизненному изданию, и в который уж раз воля цензора принимается за творческую волю автора. Бродского же имела в виду Ахматова в миниатюре из «Вереницы четверостиший»:

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

Как Ахматова сумела все провидеть и лаконичнейшим образом выразить! И клеймо неудачи, и золото этого клейма.

Кроме Рейна и Бродского, в ближайшем окружении Ахматовой было еще два молодых поэта — Бобышев и Найман. «Четыре мальчика чугунный шлейф носили», — вспомнит позже Глеб Семенов (Нева. 1988. № 4. С. 76). А вот как переводит на язык прозы этот образ сам Бродский. «Она всегда показывала нам стихи и переводы, но не было между нами пнетета, хождения на задних лапках и заглядывания в рот. Когда нам представлялось то или иное ее выражение неудачным, мы ей предлагали поправки, она исправляла их, и наоборот. Отношения с ней

носили абсолютно человеческий и чрезвычайно непосредственный характер. Разумеется, мы знали, с кем имеем дело, но это ни в коем случае не влияло на наши взаимоотношения» (ВМ, 1987. № 97. С. 177—178).

Русская поэзия обязана Ахматовой не только ее стихами, как ни величественен этот вклад сам по себе. Русская поэзия обязана Ахматовой замечательной поэтической школой, которая постепенно и незаметно вокруг нее сложилась. Когда-нибудь о ней будут написаны книги — сейчас мы видим только ее контуры. Ахматова сама ощущала этих поэтов как творчески ей близких, поддерживала их словом и делом. При всех их глубоких отличиях к этой школе принадлежат Петровых, Тарковский, Липкин, Самойлов, Кушнер, Рейн, Бродский, и перед нами далеко не исчерпывающий список.

Если эти поэты так или иначе тяготели к Ахматовой, у них должно быть нечто общее и между собой. Поэтический диалог Бродского и Кушнера давно привлек к себе внимание и освещен в критике (ПБ, с. 10—13). Мы здесь укажем на одну переключку, которая на первый взгляд может показаться внешней, но в действительности затрагивает довольно глубинные творческие механизмы. У обоих — упоение звуком, словом, осязаемой вещностью мира; античность как поиск в далеком прошлом — настоящего; даже очень длинные строки, дающие какой-то эквивалент античного гекзаметра, величественного, звучного:

Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий, Нерон...
Сам собой этот перечень лег в стихотворную строчку.
О, какой безобразный, какой соблазнительный сон!
Поиграй, поверти, поддержи на руке, как цепочку.

(А. Кушнер. Дневные сны. Л., 1986. С. 63).

Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина.
Бюст, причинное место, бедра, колечки ворса.
Обожженная небом, мягкая в пальцах глина —
плоть принявшая вечность как анонимность торса.

(УР, с. 116)

А теперь приведем другое стихотворение.

Нас в детстве пугали няни,
Что уведут цыгане.
Ах, вы, нянюшки-крали,
Жаль, что меня не украли.

Мимо ристалищ, капищ,
Мимо храмов и баров,
Мимо шикарных кладбищ,
Мимо больших базаров,

Мекки и Рима мимо,
Синим солнцем палимы,
Идут по земле пилигримы.

Где вы, мои цыгане,
Плясуны, конокрады?
Где вы, мои цыганки,
Где вы, сердца отрады?

За ними поют пустыни,
Вспыхивают зарницы,
Звезды горят над ними,
И хрипло кричат им птицы,

Что мир останется прежним,
Да, останется прежним,
Ослепительно снежным
И ослепительно нежным.

В поэзии нашей великой
Есть цыганская нота.
И звучит эта нота,
Когда уже жить неохота.

Пока луна не погасла,
На свете будет цыганство:
Песня, обман, лукавство,
Скрипка и постоянство.

И быть на земле закатам,
И быть на земле рассветам,
Удобрить ее солдатам,
Одобрить ее — поэтам.

Дольник, этот романтический стихотворный размер XX века, как нельзя лучше подходит к романтической теме современной элегии. Только я должен просить прощения у Самойлова и у Бродского: текст, который вы только что прочли, составлен из стихотворения Бродского «Пилигримы» и стихотворения Самойлова «Цыгане». Нечетные фрагменты принадлежат Самойлову, четные — Бродскому. Общность лексики и интонации не оставляет сомнений относительно творческой близости поэтов. Самойлов написал вариацию на тему Бродского.

Влияние Бродского ощущается и за пределами школы Ахматовой. Из-за того, что более четверти века он у нас не печатался, не издавался и не обсуждался, поэтический облик его некоторым образом мифологизировался. В Тобольске, например, имел хождение объемистый рукописный сборник (который, опять-таки вручную, тиражировался) с именем Бродского на 258

обложке, где не было ни одного стихотворения, Бродским написанного! Происхождение и судьба этого интереснейшего манускрипта нам не известны. На фестивалях молодежной песни не раз исполнялись песни «на стихи Иосифа Бродского», тогда как в действительности тексты принадлежали другим авторам.

Бродский сложен, полигенетичен. Покойный Карл Проффер, профессор университета в Анн-Арбор, штат Мичиган, истинный друг Бродского (в 1972 году он прилетел из Соединенных Штатов в Европу, встретил Бродского, привез его в США и устроил его там) рассказал о его литературных пристрастиях. Среди русских поэтов прошлого величайший для Бродского — Баратынский. Среди поэтов более близкого времени пять англоязычных авторов подряд — Р. Уилбер, Йитс, Д. Томас, Э. А. Робинсон, Фрост — и греческий поэт К. Кавафис, известный Бродскому и любимый Бродским в переводах на английский. Наиболее значимые для Бродского прозаики, по словам Проффера, — Достоевский, Набоков, Платонов, Фолкнер, Р. П. Уоррен, Беккет (ПБ, с. 139—140).

Сам Бродский не раз говорит, разумеется, о Пастернаке, Мандельштаме, которого однажды назвал величайшим поэтом нашего столетия (ЛТО, р. 145). Но особенно много и восторженно говорит он о Цветаевой, посвящает ей две большие статьи, ощущает себя духовно и, конечно, творчески, ей близким. Газета «La Quinzaine littéraire» (французская «Литературка», только выходит два раза в месяц) номер 503 (от 16 по 29 февраля 1988 года) посвящена Цветаевой и Бродскому. «С формальной точки зрения, — говорит Бродский, — Цветаева бесконечно интереснее всех своих современников, включая футуристов, и ее рифмы более изобретательны, чем рифмы Пастернака» (с. 21). «Она запретила себе повторяться и все шла и шла вперед. Самое удивительное, что она могла быть лучше всех других. Она могла делать все то, что любой другой. Стихотворение Пастернака? Она могла его написать. Стихотворение Мандельштама? — Она могла написать и его. Стихи Ахматовой? Она могла написать их» (с. 21). По словам Бродского, Цветаева близка ему поэтическим напором, философией дискомфорта, пафосом отрицания. Знаменитый немецкий военный теоретик Клаузевиц в начале XIX века сказал, что война есть продолжение политики другими средствами. Теперь Бродский утверждает: «Парефразируя Клаузевица, можно сказать, что для Марины Цветаевой проза есть не что иное, как продолжение поэзии другими средствами» (с. 21). Стремясь определить художественно-философское значение творчества Цветаевой, Бродский начертал «равносторонний треугольник: Достоевский, Шестов и Цветаева» (с. 22). «Я думаю, что лучшая проза XX века была написана, конечно же, Цветаевой, Мандельштамом и Пастернаком до романа. И еще Платоновым», — замечает Бродский (с. 22). Интервьюер задал ему вопрос о знаменитой статье Це-

таевой: «Не думаете ли вы, что «Искусство при свете совести» могло бы быть нобелевской речью?» — «Конечно. Значительно лучшей, чем моя», — ответил он.

Среди поэтических предшественников Бродского указаны Гете, Гюго и Пушкин (Е. Эткин. Материя стиха. Париж: Institut d'études slaves, 1978. P. 118—119), Ходасевич (Е. Эткин. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 208). Часто заходит речь о Д. Донне и вообще об английской метафизической школе, о Паунде и Т. С. Элиоте. Это все необходимо помнить, но столь же необходимо учитывать весьма скромное место всех этих и подобных явлений в художественном мире Бродского. «Бродский принимает традиции европейской культуры только затем, чтобы заключить их в своего рода кавычки», — определил (и на наш взгляд, весьма удачно) польский поэт, переводчик Бродского, С. Баранчак (ПБ, с. 239). Д. Глэд, который взял у Бродского интересное интервью, неоднократно нами цитированное, спросил: «Когда речь заходит о ваших стихах, то часто говорится о влиянии Джона Донна». — «Это чушь», — не особенно выбирая выражения отозвался Бродский. — «Вы же сами писали об этом», — возразил Д. Глэд. Бродский объяснил: «Ну я написал стихотворение, большую элегию Джону Донну. Впервые я начал читать его, когда мне было 24 года, и, разумеется, он произвел на меня сильное впечатление: ничуть не менее сильное, чем Манделштам и Цветаева. Но говорить о его влиянии? Кто я такой, чтобы он на меня влиял? Единственное, чему я у Донна научился, — это строфике» (ВМ, 1987. № 97. С. 178).

Непросто подобрать общий знаменатель для всех разнообразных, нередко противоречивых слагаемых эстетической системы Бродского. На сегодняшнем уровне нашего понимания таким общим знаменателем все-таки будет школа Ахматовой. Приведем мнение многоопытного критика, внимательного свидетеля литературной жизни большей части XX века Владимира Вейдле: «Иосиф Бродский — большого дарования поэт, и, как о том свидетельствует целый ряд его стихотворений, необычайно рано достигший зрелости. У него есть своя поэтика, не похожая ни на чью другую. И все-таки петербургская она; не сказать о ней этого нельзя. Знаю: он родился в сороковом году; он помнить не может. И все-таки, читая его, каждый раз думаю: нет, он помнит, он сквозь мглу смертей и рождений помнит Петербург двадцать первого года, тысяча девятьсот двадцать первого года Господня, тот Петербург, где мы Блока хоронили, где мы Гумилева не могли похоронить» (В. Вейдле. О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-PRESS, 1973. С. 126).

4. Поэт и поэтика

Когда я читаю Бродского, то вспоминаю симфонии Густава Малера с их могучим музыкальным напором, достигаемым не только необыкновенно насыщенной и строгой композицией, но и чисто внешними средствами — увеличением состава оркестра, привлечением нескольких хоров, так что возникает «симфония тысячи исполнителей» (№ 8). Вспоминаю огромные многофигурные полотна Тициана с их золотистым колоритом. Вспоминаю прозу Достоевского и Фолкнера, с безжалостным натиском на читателя, с вращением и перемалыванием одних и тех же и все новых тем, персонажей, событий, идей. «Поэт должен переть, как танк», — говорил Бродский еще в ленинградские молодые годы (ПБ, с. 227). Все, кто помнит его по тем годам, в той или иной форме вспоминают подобные высказывания. «Однажды в разговоре Бродский внушал мне, что поэт должен «тормозить» читателя, «брать его за горло», — свидетельствует Кушнер (Нева. 1988. № 3. С. 110).

О главном Бродский не говорит прямо, всегда уклончиво, обиняками. Он чувствует невозможность непосредственно, попросту, без затей выразить себя. Он заходит с одной и с другой стороны, ищет все новых путей пробиться к идее, к собеседнику. Отсюда — огромные размеры текстов Бродского, опрокидывающие привычные для нашего времени представления и возвращающие к XVIII веку, когда ломоносовская ода была величиной с «Медного всадника», а в поэму Хераскова могли уложиться четыре «Евгения Онегина». Может быть, «Прямая речь» Кушнера — реплика в дружеской дискуссии двух поэтов. Слово бы возражая Бродскому, Кушнер убеждает:

Так выбирай слова
И пропускай союзы.
Кружится голова
От многословной музыки.

.....
Как та звезда горит,
Как тот огонь среди ночи...
— Короче, — говорит, —
Прости, еще короче!

(А. Кушнер. Прямая речь.
Л., 1975. С. 3—4)

Структура стихотворения Бродского в принципе открыта: обиняков, обходных маневров на пути к цели может быть больше или меньше. Так и возникают укрупненные массивы слов, объединенных в стихи. За ними — мощное поэтическое дыхание, поэтические легкие гигантского объема. Это проявляется почти наглядно при анализе чтения вслух Бродским своих стихов. Есть

такая работа Д. Янечека и рецензия на нее Г. Левинтона. Бродский воспроизводит не структуру разговорной речи, не языковой синтаксис, но держит ритм строк и строф, всю просодическую фактуру стихотворной речи (ПБ, с. 178; Russian Linguistics. 1982. Vol. 6. No. 3. P. 390).

Ясно, что подобный способ работы с материалом предполагает острое чувство формы. Только на первый взгляд то или иное число порывов к цели — дело случая; обычно видна художественная целесообразность каждого эпизода, а композиция часто основана на симметрии, так что массы стихов относительно легко обозримы и сами собой укладываются в сознании (например, это относится к поэме «Горбунов и Горчаков», герои которой — пациенты сумасшедшего дома, а языковая ткань необыкновенно сложна). Можно даже выявить такую закономерность: в коротких стихотворениях формальные ограничения нередко ослабляются, а в длинных — нарастают. Да, у Бродского есть короткие стихотворения, как и Малер наряду с симфонией тысячи исполнителей писал для камерного оркестра, а Достоевский наряду с «Братьями Карамазовыми» мог написать «Мальчика у Христа на елке». Видимо, такая поляризация творческих устремлений закономерна. Но что позволяет себе Бродский в малой форме! Он эту малую форму разрушает. Вот что он называл сонетом в 1962 году:

Мы снова проживаем у залива,
и проплывают облака над нами,
и современный тарахтит Везувий,
и оседает пыль по переулкам,
и стекла переулков дребезжат.
Когда-нибудь и нас засыпет пепел.

Так я хотел бы в этот бедный час
приехать на окраину в трамвае,
войти в твой дом,
и если через сотни лет
придет отряд раскапывать наш город,
то я хотел бы, чтоб меня нашли
оставшимся навек в твоих объятиях,
засыпанного новою золой.

(И. Бродский. Остановка в пустыне.
Нью-Йорк: Издат. имени Чехова, 1970.
С. 45)

Уместно посмотреть, как воспринимает Бродского, русского поэта со специальным интересом к англо-американской поэзии, французская критика, представляющая старинную высокую культуру, основанную совсем на иных принципах. Во Франции господствует традиция точного, единственно уместного слова, 262

жристалльно прозрачной фразы. Наряду с этим сегодня там господствует верлибр. И вот возникает взгляд со стороны, внимательно отмечающий странности поэтики Бродского: «Длинные стихотворения, рифмованные и ритмизованные, разделенные на одинаковые строфы, ошетилившиеся (*hérissés*) вульгаризмами, перекрученные (*encablés*) синтаксическими переносами, резонерствующие и поучающие, фамильярные и торжественные; эти «вечные темы» («*grands thèmes*»), изложенные с ложным пафосом и естественной непринужденностью, эта смесь фантастического и тривиального, эти «элегии», «стансы», «сонеты»... Что делать со всем этим французскому языку и французской поэтической практике?» (Н. Ненгу. *Une poétique du trompe-oeil* // *La Quinzaine littéraire*. 1988. No. 503. P. 17).

Что самое главное в Бродском? Для чего его поэтика? Главное — стремление преодолеть страх смерти и страх жизни. Эти страшные темы можно попытаться обойти. Можно говорить не о смерти, а о чуде любви и творчества. Можно говорить не о жизни, а о бытии в категориях времени и пространства. Или о существовании как о сумме мелких деталей и движений. Можно написать стихотворение о стуле длиной в 98 строк. А можно — о мухе на десяти страницах. Разумеется, это все равно будет не о пространстве и времени, не о мухе и стуле, а о том, что от смерти не уйти, а от жизни можно уйти только в смерть. В большой мере всевозможным обходным маневрам мы обязаны тем, что составляет поэзию и поэтику Бродского: и упоминаниями футбола и шахмат, в которые тоже можно попытаться уйти от жизни и смерти, упоминаниями яркими, многократными; и сильной, своеобразной любовной лирикой; и иронической интонацией, которая господствует на страницах стихов и прозы поэта; и до предела циничными местами — в цинизм очень даже удобно прятаться.

Сказать, что Бродский сплавляет все стилистические пласты речи, — значит сказать очень мало. Он соединяет самое высокое с самым низменным, вот его путь. По этому пути в свое время далеко продвинулись, каждый по-своему, Пастернак и Есенин — Бродский, кажется, прошел до конца. Жук-плавунец, «шастающий как Христос». А такое не хотите? «Бюст Тиберия»:

Приветствую тебя две тыщи лет
спустя. Ты тоже был женат на бляди.

(УР, с. 135)

Одна из характернейших примет стихотворной речи Бродского — длинные сложные синтаксические конструкции, переливающиеся через границы строк и строф, вызывающие иногда действительно ассоциации со стальными гусеницами танка, не удержи́мо накатывающего на тебя. А вот он, танк, закованный

в броню тропов, бесконечными синтаксическими переносами выплывает из-за горизонта строфы и обрушивается на читателя:

Механический слон, задирая хобот
в ужасе перед черной мышью
мины в снегу, изрыгает к горлу
подступивший комок, одержимый мыслью,
как Магомет, сдвинуть с места гору.

(УР, с. 97)

Танк — слон, пушка — хобот, мина — мышь. Из этих двух рядов вырастает образ. У Бродского нередки такие образы, которые возникают на пересечении совершенно неожиданных явлений. «Танкер перебирает мачтами, как упавший на спину муравей» (УР, с. 74). У него поразительно много сокращений — книжных, устно-бытовых — вкраплено в стихотворную речь. Все возможные «т. е.», «и проч.», «и т. д. и т. п.», «со Св. Отцами», «за сах. песком», «с мраморной пиш. машинкой». Неоконченные слова и выражения: «Цифры не умира.», «Оно увели...», «При невыясненных обстоя...»; каждое из этих явлений как-то мотивировано, но почему их так много? Стремление вобрать в язык поэзии все решительно грани бытовой речи, нам кажется, всего не объясняет. Обилие сокращений еще более выпячивает массивность, пространность текстов, которые, смотрите, при всем стремлении к краткости все разрастаются и разрастаются. В свой текст Бродский постоянно вводит намеки на тексты других писателей, непременно переиначенные цитаты и отсылки. Авторы столь разнообразны, что становится совершенно очевидно: поэту важен прием, а не тот материал, который сейчас подвернулся под руку. И вплавляются в авторскую речь — и так до предела прихотливую, построенную на предельных лексических, синтаксических устремлениях — Державин и Гейне, Пушкин и Мандельштам, Гоголь и Горький, Островский и Блок, Гераклит Эфесский и Пастернак, причем всякий раз самым прихотливым образом. Все же с ними не так одиноко.

Поэт, который стремится провести тему по всем разветвлениям языка, не пропустив ни одного, пристальное внимание уделяет стиховым формам. Он избегает говорить в интервью и писать в прозе о содержании своих стихотворений и поэм, но охотно говорит и пишет о технической стороне дела. Установка на выражение четко проявляется и здесь. В настоящей статье мы не можем сколько-нибудь подробно характеризовать сложную стиховую систему Бродского (работы подобного рода уже появляются: в ПБ включены исследования английского стиховеда Дж. Смита и американского — Б. Шерра), но обойти молчанием вопросы стихосложения, говоря об эстетике поэта, разумеется, тоже нельзя. Наметим самое основное.

Бродского спросили об эволюции его поэзии. «Я не знаю, как я эволюционирую, — ответил он. — Думаю, что эволюцию у поэта можно проследить только в одной области — в прозоде, т. е. какими размерами он пользуется. Размеры, вы знаете, — это по сути сосуды, или, по крайней мере, отражение определенного психического состояния. Оглядываясь назад, я могу с большей или меньшей достоверностью утверждать, что в первые 10—15 лет своей как бы сказать карьеры я пользовался размерами более точными, более точными метрами, т. е. пятистопным ямбом, что свидетельствовало о некоторых моих иллюзиях, о способности или о желании подчинить свою речь определенному контролю. На сегодняшний день в том, что я сочиняю, гораздо больший процент дольника, интонационного стиха, когда речь приобретает, как мне кажется, некоторую нейтральность» (ВМ, 1987. № 97. С. 175—176). Далее Бродский свою мысль развивает так: классические размеры влекут за собой привычные ассоциации, неклассический же стих можно сделать абсолютно нейтральным, чтобы никакие традиционные смысловые и экспрессивные оттенки, привносимые стихотворным размером, не заслоняли смысла речи. Так пристальное внимание форме оборачивается настойчивой заботой о чистоте содержания. В последней пока книге «Урания» (мы ей уделяем наибольшее внимание, поскольку это и последнее пока слово поэта, и до некоторой степени итог: она включает часть текстов, написанных значительно ранее) неклассического стиха в четыре раза больше, чем классического.

В статье об Ахматовой Бродский пишет, что ничто так не разоблачает слабость поэта, как классический стих. Нелегко сделать, чтобы вдруг не возникла переключка с какими-то неожиданными впечатлениями. «Эта возможность эха в строгих стихотворных размерах раздражает больше всего» (ЛТО, р. 39). Дальше Бродский подробно объясняет, как Ахматова избавлялась от нежелательного эффекта.

Мы уже приводили слова поэта о том, что у Донна он учился главным образом строфике. В то время, когда Бродский вступал в литературу, 90% всех стихотворений писалось четверостишиями. В основном так писала, к слову сказать, Ахматова. Но Бродского это не устраивало. Если вы пишете стихотворение в двадцать строк и составляете его из пяти четверостиший, никаких трудностей читателю с этой стороны вы не создаете: текст весь перед глазами и четко расчленен. Но когда вы пишете сто, двести, больше строк, то бесконечные четверостишья будут скучны, монотонны, легко заменимы и устранимы. Длинные тексты требуют изощренной строфики (вот почему поэты русского XVIII века культивировали такое богатство строфических форм, а наши современники постепенно от него отказались), и Бродский проявляет в этом отношении исключительную изобретательность. Эта важная сторона стихотворной речи исследована

в работе Б. Шерра «Строфика Бродского» (ПБ). Строфическое разнообразие позволяет Бродскому представлять темы и образы в крупных, оригинальных, неожиданных строфических формах, всякий раз наиболее подходящих для данного текста, для данного материала.

Звуковая ткань речи формируется так, чтобы облегчить восприятие смысла. Длинная строка расчленяется внутренней рифмой, потом она отзовется еще раз где-то ближе к концу этого стиха или в начале следующего, а потом снова — в конце стиха. Одинаковое сочетание звуков словно бы ведет нашу мысль по сложному тексту. Вот маленький пример такого созвучия — указки смысла:

Но было бы чудней изображать барана,
дрожать, но раздражать на склоне дней тирана...

(УР, с. 72)

«Изображать» — «дрожать» — «раздражать»... А рифма в свою очередь поражает не изысканностью созвучий, а значениями слов: «барана» — «тирана»... О рифменной системе Бродского заметим, что она ультрасовременна, устремлена к деграмматизации, к усложнению за счет рифм внутренних, теневых, использует весь спектр возможностей от точных до консонантных созвучий и полного отказа от рифмы. Все это даже не в заботе о привлечении внимания читателя к ключевым местам текста; скорее это выглядит как приказ, как некий императив. Вся поэтика Бродского устремлена к одной цели: захватить читателя, подчинить, убедить. Сделать другом и конфидентом. Чтобы было кому пожаловаться:

Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и к айвазовским бурям.

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.
Зане не знаю я, в какую землю лягу.
Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

(УР, с. 73)

Как все это бесконечно далеко от гордой позы романтика, одиноко работающего в языке и для языка, убежденного в том, что он свободен от власти людей и обстоятельств! И насколько такой Бродский ближе к нам!

5. Поэт и родина

Недавно А. Д. Синявский признался, что первые годы в эмиграции в Париже были для него труднее, чем первые годы в ГУЛАГЕ (Московские новости. 1989. № 2. 8 января. С. 16).

Иностранцы говорят, что в зарубежной критике возник новый жанр — жанр нападок на Бродского: часть эмигрантской критики ему враждебна. У нас недавно тоже нашлись люди, которым показалось, что биография Бродского недостаточно сделана. Они сделали свой вклад в жанр, возникший на Западе. Но одновременно появились посвященные Бродскому стихи Вадима Халуповича, горячие, доброжелательные письма в газетах, многочисленные публикации в журналах. Сложная эстетическая система Бродского оказалась глубоко противоречивой, из этих противоречий, независимо от них, а то и вопреки им сформировался большой, значительный поэтический мир, весь обращенный к родине. Замалчивание и травля, пережитые в молодости, оставили горький осадок. В изгнании он не растворился. Но вот после присуждения Нобелевской премии Бродский дает интервью.

«Д. Г. Когда вы только приехали на Запад, вы сказали — я цитирую по памяти — что не собираетесь мазать дегтем ворота родины.

И. Б. Да, более или менее...

Д. Г. Очевидно, вы тогда еще рассчитывали вернуться?

И. Б. Нет... нет...

Д. Г. А теперь утеряна надежда или...

И. Б. У меня не было никогда надежды, что я вернусь. Хотелось бы, но надежды нет. Во всяком случае, я сказал это отнюдь не в надежде обеспечить себе возврат когда бы то ни было под отчий кров. Нет, мне просто неприятно этим заниматься. Я не думаю, что этим следует заниматься.

Д. Г. А желание вернуться?

И. Б. О, желание вернуться, конечно, существует, куда оно денется, с годами оно не столько ослабевает, сколько укрепляется» (ВМ, 1987. № 97. С. 172).

То, что начиналось, как сугубо частное дело, приобретает столь знакомые черты судьбы большого русского поэта, где все частное без остатка растворяется в последних вопросах бытия, в философских и гражданских проблемах и чувствах. Вот как неожиданно меняются на противоположные все знаки в эстетической системе Бродского. Не посторонним написано:

Там украшают флаг, обнявшись, серп и молот.

Но в стенку гвоздь не вбит и огород не полот.

Там, грубо говоря, великий план запорот.

(УР, с. 72)

Горьким опытом продиктованы строки:

Я родился в большой стране,

в устье реки. Зимой

она всегда замерзала. Мне
не вернуться домой.

(УР, с. 21)

Но кто знает, может быть, прав окажется другой Бродский, молодой, мучимый предчувствиями, но мечтавший, веривший: «Да не будет дано умереть мне вдали от тебя» («Стансы городу»), написавший вот эти, сегодня, пожалуй, самые известные у нас строки:

Ни страны, ни погоста
не хочу выбирать,
на Васильевский остров
я приду умирать.

И апрельская морось,
над затылком снежок,
и услышу я голос —
«До свиданья, дружок!»
И увижу две жизни
далеко за рекой,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой.

В. И. ХАЗАН

*Чечено-Ингушский государственный университет
им. Л. Н. Толстого*

**«ЭТО ВРОДЕ ОРАТОРИИ»
(ПОПЫТКА КОММЕНТАРИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА,
ПОСВЯЩЕННОГО ПАМЯТИ А. БЕЛОГО,
И «СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»
О. МАНДЕЛЬШТАМА)**

Жанр предлагаемой статьи непривычен, по крайней мере он слабо согласуется с остальными материалами сборника. Причиной тому, должно быть, непопулярность историко-культурного комментария как разновидности литературоведческого анализа. Увы, за комментаторской формой чаще всего не признается жанровой самостоятельности полноценного научного исследования или, в лучшем случае, ей отводится роль дополнительного, сопутствующего, резервного средства. Несправедливость такого подхода становится особенно очевидной, когда приходится иметь дело с произведениями для восприятия и понимания нелегкими.

идейная концепция которых не лежит на поверхности, а скрыта в глубинных слоях текста и подтекста. В настоящем комментарии речь идет о произведениях именно такого рода: лирическом цикле-реквиеме памяти А. Белого и «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама, поэта высочайшего уровня сложности, почти не изученного в советском литературоведении. Неокончателная отделка этих произведений, обилие вариантов, спорные случаи атрибутирования черновых и беловых автографов вызывают весьма серьезные текстологические трудности, с которыми приходится считаться, так как вопрос стоит о кардинальном качестве художественной целостности — единственности и безальтернативности образной формы выражения поэтического замысла.

Перипетии драматической судьбы Мандельштама не могли, естественно, не наложить отпечатка на его поэзию (оба текста создавались в то время, когда сама возможность их опубликования фактически была равна нулю). Однако объяснять эстетический феномен, исходя при этом только из презумпции биографической реальности, не учитывая всей остальной многокрасочной палитры факторов, духовно-творческого прежде всего содержания, — занятие малопродуктивное. В моделировании художественной картины мира налицо проблемы, эксплицировать которые с помощью одного лишь «биографического метода» не представляется возможным, поскольку их генезис и порождающие причины имеют имманентную эстетическую природу. В истории культуры уже так бывало не раз, когда обвинения произведения искусства или какого-либо другого творческого создания в «сумбурности», «хаотичности», «непонятности», исходившие из представлений локального исторического контекста, впоследствии, с течением времени, оказывались несостоятельными; неумение дистанцироваться от реальности конкретной истории — опасная вещь: в большинстве случаев оно приводит непозорливых современников к многочисленным заблуждениям, среди которых самое страшное — потеря чувства перспективы. Поэзия Мандельштама потому и стала одной из самых «темных» и по-настоящему не прочитанных страниц в летописи отечественной культуры XX века, что раскрытию ее тайн и загадок официальное литературоведение долгое время предпочитало видеть в ней периферийное явление историко-литературного процесса.

Как мы постараемся показать ниже, проблемы текстологической расшифровки комментируемых здесь текстов — это одно, а специфические свойства образного мышления Мандельштама нечто все же качественно иное. Эти разные аспекты общей проблематики не следует смешивать хотя бы по той причине, чтобы не свести анализ «громоздкости композиции», «многократных повторов», нарочитой «неотделанности» ряда мест и в стихах о прощании с Белым, и в «Стихах о неизвестном сол-

дате» к мысли о несовершенстве мандельштамовской поэтической формы. И не потому, что все написанное Мандельштамом безупречно и совершенно, просто данные произведения как некие цельные и целостные художественные миры, подобно, скажем, «Евгению Онегину» Пушкина или ахматовской «Поэме без героя», возможны только при наличии всех вариантов. Если не учитывать этого, трудно рассчитывать на их адекватную интерпретационную оценку.

Рассказывают, что Ахматову раздражали жалобы на непонятность мандельштамовских «Стихов о неизвестном солдате»: «Надо уметь читать». Как это ни печально, но данному требованию поэтессы, столь же неопределимому, сколь и элементарному (в смысле его естественности и бесспорности), не соответствуют иные из маститых наших профессоров литературоведов. Парадоксально, к примеру, что у авторов более чем 600-страничной «Истории русской советской литературы», учебного пособия, предназначенного для студентов-филологов высших учебных заведений, вышедшего из печати не в эпоху, меченную кровавым кошмаром или заговором общественного молчания о своих художниках-пророках, а в середине 80-х годов, не нашлось сказать о Мандельштаме ничего другого, кроме следующего пассажа: «В стихотворениях Ф. Сологуба, О. Мандельштама и некоторых других поэтов (кого еще — «История...» об этом умалчивает. — В. Х.) условно-книжный или экзотически-надуманный мир «независимой личности» противопоставлялся непонятной им реальной действительности. Нередко эти поэты активно вступали в спор с новой жизнью. Индивидуализм, ставший основой социальных и эстетических взглядов этих поэтов, сковывал их развитие, обрекал духовный мир героя их лирики на отчужденность от больших задач эпохи, был лишен значительного содержания» (История русской советской литературы / Под ред. П. С. Выходцева. Изд. 4-е, испр. и доп. М., 1986. С. 34). В другом популярном учебном издании — «Истории русской советской литературы» Л. Ф. Ершова (1983 и 1988), имя Мандельштама вообще не упомянуто: не было такого поэта в послеоктябрьской истории русской литературы — и все тут.

Подобные концепции, мягко говоря, избирательно-вкусового воссоздания историко-литературного процесса — один из самых удобных способов не утруждать себя заботой разбираться в художественных системах, отмеченных колоссальной степенью интеллектуального напряжения и соответственно требующих того же от реципиента. Этакий своего рода научно-исследовательский солипсизм: я этого не знаю (точнее, не желаю знать!), стало быть, и не существует данного художественного явления вовсе. На худой конец можно прибегнуть к словарю, надежно апробированному и прекрасно зарекомендовавшему себя в авторитарно-догматическом литературоведении за долгие годы поклонения Единому Научному Мировоззрению, — обвинить

художника в «эстетстве», «формализме», «индивидуализме», — в чем там еще? — в «узости социальной тематики и проблематики», в том, что его искусство «непонятно народу» и прочих и прочих смертных грехах. Однако, как показывает история израненной нашей отечественной словесности XX столетия (к правдивому написанию которой мы еще только-только подступаем), традициям огульного ожаивания и отмахивания рано или поздно наступает конец (к великой беде, гораздо чаще «поздно», нежели «рано»), и тогда приходит срок платить сполна по векселям, в свою пору не оплаченным. И вряд ли кому-то делает честь попытка во что бы то ни стало затянуть выплату долга, и без того не в меру затянувшуюся, продлить не очень-то честную игру в невинное якобы заблуждение, имея на все это одно только в сущности объяснение: «А современники ценили писателя имярек не больно высоко».

Не говоря уже о том, что современники Мандельштама, надо думать, не были мазаны одним мирром и далеко не все с равным энтузиазмом спешили сотворить себе новых, легитимизируемых свыше кумиров, важно не забывать о другом — о «большом» времени истории, в которое, учитывая дистанцию, отделяющую нас от 20—30-х годов, и — главное — опыт многих переоценок, накопленный нами за это время, мы вступили или по крайней мере собираемся вступить, входя в новый век (не в самое пусть «большое», но все-таки дающее определенное право и возможность разглядеть и увидеть то, что было недоступно тогда, «лицом к лицу»). Жаль, что многим так ничего и не открылось...

Что же касается художественной простоты и сложности, то дилемма эта родилась не сегодня: у нее примерно тот же возраст, что и у самого искусства. Другое дело, что XX век, задавший человечеству вообще массу неразрешимых загадок, внес в ее звучание новые тона и краски. Формы выражения художников, мысливших иными культурными парадигмами, чем те, что любезны сердцу и уму поборников «простоты» и «ясности» в искусстве, оказались не в чести, ибо чаще всего не социологизировались, не опредмечивались в осязаемую «фабульную» материю, не превращались, как ни крути, в пресловутую «идейную нагрузку» произведения (а ведь литература, как давно известно ее идеологам, — «учебник жизни»; как же учить и учиться по «учебнику», допускающему множество толкований одного предмета, неоднозначные и неопределенные формулы, неокончательные выводы?). По-детски инфантильная художественная рецепция, в том числе и научно-критическая, столкнувшись со сложным по-настоящему текстом, устрашилась его как черт ладана. Причем занимательнее всего то, что недопонимание коснулось как раз-таки самой простой и очевидной истины: в бытии природы и социума, мира и человека существуют сферы, онтологический смысл которых невозможно передать на языке ис-

куства упрощенном и адаптированном к условиям массового сознания, не исказив (и, значит, не убив) их сути. Слову, низведенному, по выражению М. Цветаевой, до уровня «свеклы кормовой», не справиться с тяжестью мироздания, которое оно, подобно Атланту, должно удерживать на своих плечах. И как быть, коль «неслыханная простота» не сродни душевному устройству и природе художественного таланта поэта, видящего мир неизменно сквозь трагические разломы земной тверди? Если сама жизнь (не микроскопия быта и каждодневья, а бытие как таковое, постигнуть и выразить которое собственно и предназначено искусство) не приемлет простых и односложных решений? И если уберечь планету людей от зла уже нельзя повторением прописных истин? «Усложнение формы в искусстве, — как-то записал в свой дневник М. Пришвин, — бывает от внедрения в творчество личности художника, претерпевающей катастрофу. Бывает это личное отвечает душевному состоянию многих людей в обществе, и тогда эта усложненная форма делается желанной и господствующей, конечно, до тех пор, пока, влекомая дальше потоком творчества, не разобьется на простейшие первоначальные формы, заключенные в сложном, как разные горные породы, конгломерате» (Пришвин Михаил. Записки о творчестве // Контекст. 1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 335).

Мандельштам определял свой художественный «конгломерат» (это в равной мере относится и к циклу, обращенному к памяти Белого, и к «Стихам о неизвестном солдате») музыкальным термином: «Это вроде оратории», предпочитая музыкальную терминологию, как более конкретную, расплывчатым литературоведческим названиям» (Мандельштам Н. Я. Вторая книга: Воспоминания. М., 1990. С. 326). Данное признание, указывающее на присутствие в замысле поэта интенции к созданию большого «фресочного» полотна (не столько в смысле объема, сколько в плане законов связи и сцепления компонентов, удержания единой содержательной целостности за счет варьирования сквозных мотивов, звучания параллельных мест в разных контекстах, разлива общей темы на многочисленные русла и объединения их в форме динамического монолита...), и легло в основу нашего интерпретационного анализа.

«НА СМЕРТЬ А. БЕЛОГО» (название цикла условно, введено нами для более удобной работы с комментарием). Цикл посвящен памяти поэта и прозаика, теоретика и историка культуры, философа, литературоведа и критика Андрея Белого (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева) (1880—1934), с которым Мандельштам близко сошелся летом 1933 года в Коктебеле. Смерть Белого, которого не стало 8 января 1934 года, явилась невосполнимой утратой для всей русской культуры. Резкой болью отозвалась она не только в сердцах отечественной интел-

лигенции, но и тех, кто волею судьбы оказался за пределами своей родины: службу по отошедшему отслужил в Париже, в церкви Сергиевского подворья известный русский философ-богослов С. Н. Булгаков (о. Сергей) (1871—1944), среди других на ней присутствовали М. Цветаева и Вл. Ходасевич.

При жизни автора цикл не публиковался (после очерка «Путешествие в Армению», напечатанного в пятой книжке журнала «Звезда» за 1933 год, Мандельштам не увидел изданным ни одного из своих произведений; стихи же в последний раз появились в печати и того раньше: 23 ноября 1932 года «Литературная газета» дала небольшую их подборку). Условия, в которых создавался стихотворный реквием Белому (поэт почти наверняка, почти заведомо знал, что пишет «для себя», «в стол», в лучшем случае для рукописного сборника*), мало способствовали его заключительной отделке. Отсюда, как и в «Стихах о неизвестном солдате», зыбкость композиции, подвижные, переходные границы между отдельными стихотворениями, вариативность текстового материала, когда вопрос о том, что является основным текстом, а что — вариантом, не решается однозначно. Кроме того, разные списки, которые составлялись под диктовку с авторского голоса женой — Н. Я. Мандельштам и ее братом — Е. А. Хазиным, не во всем между собой совпадают. Словом, установление «канонической» редакции цикла вызывает у текстологов серьезные трудности (см. об этом: Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций к окончательному тексту. Рим, 1986. С. 97—101). При этом, однако, важно учитывать весьма специфическую особенность творческого процесса Мандельштама, характеризуя которую, И. Семенко пишет, что «его варианты, как правило, не просто новая обработка предшествующего текста, а все время — разработка нового, движение вперед, захват новых мотивов» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 97). Если статья на эту точку зрения, то перед нами, безусловно, лирический цикл, хотя и более чем своеобразный: последняя строфа 3-го стихотворения один к одному повторяет шестую строфу 2-го; 4-е и 5-е стихотворения вполне допустимо рассматривать как перепев (варианты) одного общего мотива**; 7-е стихотворение

* Здесь имеется в виду проблема социального функционирования текста, а не особенности художественного мышления Мандельштама, эстетика которого такова, что за малым и нехарактерным исключением вся его поэзия — «для себя» (см. об этом: Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 260—268). Недаром в «Четвертой прозе» он делит все произведения мировой литературы «на разрешенные и написанные без разрешения» (Мандельштам О. Отклик неба: Стихотворения, критическая проза. Алма-Ата, 1989. С. 270).

** О них Н. Я. Мандельштам пишет, что поэт «... не хотел расставаться со своим любимым числом семь (количество стихотворений в цикле. — В. Х.) и потому сохранил двух близнецов» (Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 323).

наполовину соткано из образной ткани 1-го; и, наконец, самый спорный случай — выделение 6-го стихотворения в отдельное и самостоятельное (Н. И. Харджиев, составитель сборника «Стихотворений» Мандельштама, вышедшего в серии «Библиотека поэта», печатает его, с пунктуационными разночтениями, в составе 2-го стихотворения, в качестве двух заключительных строф). Разработка темы смерти, навеянной уходом из жизни Белого, не как частного факта, а в широком философском плане, данным циклом не ограничилась. От него, в частности, отпочковалось стихотворение «Преодолев затверженность природы...» (январь 1934), зажившее самостоятельной жизнью и вошедшее в цикл «Восьмистишия». Реквием Белому совпал по внутреннему мироощущению с другим мандельштамовским стихотворением — «Не мучнистой бабочкою белой...» (1935—1936). По утверждению Н. Я. Мандельштам, поэту «... стала совершенно ясна тема соумирания, сочувствия смерти другого как подготовки к собственному концу. Вот тогда-то я и говорила ему: «Чего ты себя сам хоронишь?» — а он отвечал, что надо самому себя похоронить, пока не поздно, потому что неизвестно, что еще предстоит» (М а н д е л ь ш т а м Н. Я. Вторая книга. С. 321).

«ГОЛУБЫЕ ГЛАЗА И ГОРЯЧАЯ ЛОБНАЯ КОСТЬ...». Помимо «основного» текста сохранились еще семь двестиштных строф, к нему примыкающих (приводятся по кн.: Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 101, с сохранением ситуации чернового автографа):

И клянусь от тебя в каждой косточке весточка есть
И остаться в живых за тебя величайшая честь.
Из горячего черепа льется и льется лазурь
И тревожит она литератора-Каина хмурь.
Так слагался <?> смеялся и так не сломившись ушел
Гоголек или Гоголь иль Котенька или глагол.
На тебя надевали тиару — юрода колпак
Продавец паутины, ледящий писатель, пустяк.
Буду гладить и гладить сухой шевиот обшлага
Обо всем обо всех запредельная <?> плачет вьюга.
Выпрямитель сознания еще не рожденных эпох
Голубая тужурка, немецкий крикун, скоморох.
Прямизна нашей мысли не только пугач для детей:
Без нее лишь бумажные дести и нету вестей.

Голубые глаза и горячая лобная кость... — Те, кто знал или хотя бы видел Белого, в один голос говорят о магнетическом впечатлении, которое производила на окружающих его внешность. Вот только некоторые из таких свидетельств. И. Г. Эренбург описывал его глаза как «бушующие костры на бледном, изможденном лице». О. Д. Форш в романе «Ворон»

(1933) (в журнальном варианте — «Символисты») вспоминает лицо «с глазами, синевшими мудростью древнего йога» (существует рисунок писательницы «Синтетическое лицо А. Белого», 1934). Поэт П. Н. Зайцев: «Глаза у него — не глаза, а какие-то редчайшие по глубине цвета два камня, тона световых сапфиров, излучающих голубой свет» (Зайцев П. Московские встречи: Из воспоминаний об Андрее Белом // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 561). Литературовед П. Н. Медведев: «Голубые глаза — один смеется, другой плачет» (Медведев П. Из встреч с Андреем Белым // Андрей Белый: Проблемы творчества... С. 593). «Казалось, он весь пронизан светом, — писала о нем Н. Я. Мандельштам. — Таких светящихся людей я больше не встречала. Было ли это впечатление от его глаз или от непрерывно бьющейся мысли, сказать нельзя, но он заряжал каждого, кто к нему приближался, каким-то интеллектуальным электричеством» (Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1989. С. 145).

Любопытно, что в стихотворении В. Хлебникова «На родине красивой смерти — Машуке...» (1921) образ погибшего на дуэли М. Лермонтова дан в том же, что и у Мандельштама, «обрамлении» глаз и лба:

На родине красивой смерти — Машуке,
Где дула войскового дым
Обвил холстом пророческие очи,
Большие и прекрасные глаза*,
И белый лоб широкой кости...

(Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 152).

Да и в воображаемом автопортрете мертвеца, нарисованном Белым в поэме «Мертвец» (1906—1908), также фигурирует лоб:

Прижался
Ко лбу костяному
Венчик

(Белый А. Стихотворения.
М., 1988. С. 336).

Положили тебя никогда не судить и не клясть. — Ср. с высказыванием самого Белого о своем сложном душевном состоянии осени 1906 года: «... схожу с ума от внутренней боли<...> стихотворение «Арлекинада» выражает настроение этого периода: изображен мертвец, мстительно встающий из гроба; «мертвеца» замучили люди» (цит. по кн.: Белый А. Стихотворения. М., 1988. С. 552). Скорее всего,

* Здесь и далее разрядка в текстах, за исключением оговоренных случаев, наша. — В. Х.

Мандельштам не был знаком с этим высказыванием, относящимся к 1923 году. Известное сходство с ним комментируемого стиха объясняется общим драматическим восприятием личности и судьбы Белого.

На тебя надевали тиару — юрода колпак... — Многие из современников Белого причисляли его к разряду «чудаков», чье поведение и образ мыслей не укладывались в принятые обиходные нормы. Это мнение разделяли даже такие противительные люди, как, например, И. Г. Эренбург, подчеркивавший гениальность Белого и тем не менее окрестивший его «великолепным клоуном» (Эренбург И. Портреты современных поэтов. М., 1923. С. 33). Белый и сам осознавал собственную «чудаковатость» (одну из книг он так и назвал — «Записки чудака», 1922; см. рецензию на нее Мандельштама: Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 254—256), некоторое расхождение с общераспространенными бытовыми правилами и представлениями, полагая повинным в этом условия воспитания всего своего поколения (см. его предисловие к книге «Начало века»: Белый А. Начало века. Воспоминания: В 3-х кн. Кн. 2. М., 1990. С. 9—10). Многие в его «странном», не укладывающемся в общий канон облике восторженного и экстатичного «идеалиста», самоустранившегося от прозаической житейской прагматики, определялось взглядами и характером отца, известного математика Н. В. Бугаева (1837—1903), человека в высочайшей степени образованного, интеллигентного, одаренного, но непрактичного, не приспособленного к быту, с трудом ориентировавшегося в вопросах повседневного житейского толка. «Я уже «чудил», следуя по стопам отца, — вспоминал писатель в 1929 году, в книге «На рубеже двух столетий», — у него я учился юмору и будущим своим «декадентским» гротескам; самые странности отца воспринимались по прямому проводу; «чудит», то есть поступает не как все; так и надо поступать; но у отца каламбур и странности были «искусством для искусства»; у меня они стали тенденцией: нарушать бытовой канон» (Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3-х кн. Кн. 1. М., 1989. С. 90). Со временем тема сумасшедшего, юродивого, шута, наполнившаяся традиционным для русской культуры знаковым содержанием отвергнутого пророка, непризнанного толпой гения, составила целый идейно-художественный пласт в поэзии Белого (см. его стихотворения «Дурак», 1903, «Лжепророк», 1903, «Молния», 1903, цикл «Вечный зов», 1903, «Сумасшедший», 1903—1931, «Безумец», 1904, «Изгнанник», 1904, «Успокоение», 1904—1908, «Арлекинад», 1906, «Шутка», 1915). «Юрода колпак» оказался, таким образом, выражением незаурядности личности, подлинного ума и таланта «в мире, где наичернейший — сер!» (М. Цветаева). Такой Белый не мог не быть близок и дорог Мандельштаму, о котором познакомившаяся с ним Л. Я. Гинзбург пи-

сала, что он «слывет сумасшедшим и действительно кажется сумасшедшим среди людей, привыкших скрывать или подтасовывать свои импульсы» (Гинзбург Л. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре воспоминания. Л., 1989. С. 143).

... Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак! — Эта и построенные по аналогичной синтаксической модели нарастающего перечисления однородных членов (градация) нижеследующие строчки являются как бы «сборной цитатой» образа Белого (выражение, принадлежавшее самому адресату, было в ходу у Мандельштама, см.: Мандельштам Н. Я. Воспоминания. С. 60—61). Бирюзовый — один из излюбленных эпитетов Белого, часто встречающийся в его произведениях.

Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек... — «Гогольком» называл Белого поэт-символист Вяч. И. Иванов (1866—1949) (см.: Белый А. Начало века. С. 355). В 7-м стихотворении цикла этот образ будет обыгран еще раз: «Скажите, говорят, какой-то Гоголь умер — // Не Гоголь, так себе, писатель... гоголек...» Писательская и исследовательская влюбленность Белого в Гоголя была общезвестной: его перу принадлежит блестящая монография «Мастерство Гоголя» (М.; Л., 1934), ставшая крупным научным достижением не только для своего времени, но и до сегодняшнего дня сохраняющая известную актуальность, тонкость и точность ряда наблюдений и выводов.

Собиратель пространства... — Образ пространства в художественных произведениях Белого, в его культурософских, искусствоведческих и литературно-критических работах, воспоминаниях и письмах присутствует постоянно; при этом он неизменно сущностно наполнен, намеренно фиксирован, имеет, как правило, миропознавательную философскую направленность. В пространственной модели действительности проявился теоретический интерес художника и поэтическое сознание ученого исследовать всеми доступными ему средствами интеллектуальной деятельности «архитектуру» мироздания, разнообразие его форм и видов, внешнюю и внутреннюю структуру.

... экзамены сдавший птенец... — По всей видимости, намек на государственные экзамены, которые Белый сдавал в мае 1903 года по естественному отделению физико-математического факультета Московского университета, в результате чего был удостоен диплома 1-й степени (см. об этом: Белый А. Начало века. С. 267—273).

Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец... — Н. И. Харджиев усматривает здесь параллель со следующим местом из книги Белого «На рубеже столетий»: «... Я — ребенок, отрок, студент, писатель, мировоззритель...» (Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1978. С. 297). К этому тонкому и, по-видимому, верному наблюдению стоит доба-

вить, что образ шегленка, отсутствующий в беловской тираде, Мандельштам мог заимствовать из стихотворения поэта «Мигнет медовой желтизной скатов...» (1926):

Я над собой — песчанистою дюной —
В который раз пророс живой травой!
Вспорхнув, веду, — нелепо, глупо, юно, —
В который раз — напев шеглячий свой.

(Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966, С. 477).

Кстати, эта текстовая параллель наводит на мысль, что возможным источником мандельштамовского мотива шегла (см., в частности, стихотворение «Мой шегол, я голову закину...», 1936) могла быть поэзия Белого.

Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь... — Идею словесной «длины» как протяженного образного смысла, не совпадающего с внешним началом, Мандельштам высказал в своей книге «Разговор о Данте» (1933, опубл. в 1967). Размышляя над «Божественной комедией» великого итальянца, он писал: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. <...> Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге.

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, — «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд» (Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 119).

Возможно, однако, что антиномия «казни» и «песни» имеет другой, более прозрачный способ соотнесения: творческие муки (казнь), сопровождающие рождение песни. А может быть, и еще один, по-мандельштамовски зашифрованный и открывающийся в обратном прочтении слов, приобретающий в эпоху, когда создавались эти стихи, исключительную злободневность: казнь, венчающая песнь и ее создателя.

Может быть, простота — уязвимая смертью болезнь? — Не исключено, что Мандельштам ведет скрытый спор с Пастернаком, незадолго до этого издавшим книгу «Второе рождение» (1932) и в одном из стихотворений вошедшего в нее цикла «Волны» (1931) — «Здесь будет все; пережитое...» — писавшим:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту

(Пастернак Б. Л. Избранное: В 2-х т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М., 1985. С. 310).

Безусловно, «poleмический» выпад Мандельштама, если он в действительности имел место, нельзя возводить в абсолют: слишком явственен был для поэта неповерхностный смысл пастернаковского поэтического утверждения. Но то, что у большого художника сохраняло органическую меру и никогда не позволило бы себе перейти некую незримую черту, став из простого — упрощенным, литераторы помельче, а в особенности эстетически неразборчивая читательская публика, могли воспринять и усвоить как эталонное требование непрременной массовой доступности художественного произведения и именно по этому признаку квалифицировать его духовную ценность. Когда-то, в статье «Литературная Москва» (1922), Мандельштам уже имел случай высказать свои соображения на сей счет. Отдавая должное поэтическому таланту Маяковского, он вместе с тем предупреждал его, и, как показало время, не напрасно, от ложного упования на легкодоступную возможность создать «поэзию для всех»: «Экстенсивное расширение площади под поэзию, разумеется, идет за счет интенсивности, содержательности, поэтической культуры. Великолепно осведомленный о богатстве и сложности мировой поэзии, Маяковский, основывая свою «поэзию для всех», должен был послать к черту все непонятное, то есть предполагающее в слушателе малейшую поэтическую подготовку. Однако обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю — столь же неблагоприятная задача, как попытаться усесться на кол. Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей» (Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 196). По Мандельштаму, поэтическое слово, переставшее заниматься духовной работой человеческого просветления и опустившееся до плоского мизера, до значения служебного, обслуживающего «массовое сознание», уязвлено смертельной болезнью «прямызни... мысли» (следующая строфа), т. е. ее интенсивным оглулением.

Не туманные дести, а вести нужны для людей! — Десть — мера писчей бумаги, равная 24 страницам, или одному печатному листу. Иначе говоря, людям нужны встречи с открытиями («вестью»), а не ворох исписанной книжными знаками бумаги. Ср. в приведенном выше черновом варианте: «И клянусь от тебя в каждой косточке весточка есть...» Поэт — вестник, открыватель неведомого — образ в мировом искусстве традиционный. Ср., например, у В. Брюсова:

В моем самохваленьи
Служенье богу есть.

Не знаю сам, какая,
Но все же я миру весть.

... Налетели на мертвого жирные карандаши* — Зарисовки Белого в гробу делали художники В. А. Фаворский (1886—1964) и Л. А. Бруни (1894—1948). Несмотря на то, что стих, усиленный негативной семантикой действия «налетели» и эпитета «жирные» (о его использовании Мандельштамом см. ниже и комментарий к «Стихам о неизвестном солдате»), окрашен в поэтически сниженные тона, искусство этих живописцев поэт высоко ценил: в частности, картинами В. А. Фаворского навеяно стихотворение «Как дерево и медь — Фаворского полет...» (1937). Обобщенный образ рисовальщика станет сквозным в цикле.

Меж тобой и страной ледяная рождается связь... — Объяснение этой строки прямым ее значением — остыванием тела мертвого, его «оледенением», представляется недостаточным. Хотел того Мандельштам или нет, но смысл метафоры «ледяная связь», пользуясь его же собственным выражением, «торчит... в разные стороны». В том числе и в ту, где она может быть истолкована как расправа с художником, введение официальных санкций, «замораживающих» его произведения. «Холодные» отношения с государством начались у Белого еще при жизни: драма непонятности (ср. второй стих четвертой строфы, имитирующий «кипение страстей» вокруг его имени: «Непонятен-понятух, невнятен, запутан, легок...») накладывалась на политические установки и идеологические требования тоталитарной системы. Н. Я. Мандельштам рассказывает, что в последние годы жизни Белый «... остро ощущал безлюдие и одиночество, чувствовал себя отвергнутым и непрочтенным. Ведь судьба его читателей и друзей была очень горькой: он только и делал, что провожал в ссылки и встречал тех, кто возвращался, отбыв срок. Его самого не трогали, но вокруг вычисляли всех. Когда уводили его жену, а это случалось не раз, он бился и кричал от бешенства. Почему берут ее, а не меня, — жаловался он нам в то лето (1933 года. — В. Х.): незадолго до нашей встречи ее продержали несколько недель на Лубянке. Эта мысль приводила его в неистовство и сильно укоротила ему жизнь. Последней каплей, отравившей его сознание, было предисловие Каменева к его книге о Гоголе»** (Мандель-

* Образ жирного карандаша встречается у Мандельштама в стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...» (1932): «И всегда одышкой болен // Фета жирный карандаш».

** Автором воспоминаний допущена здесь неточность: Л. Б. Каменев (Розенфельд) (1883—1936, расстр.) написал предисловие не к исследованию о Гоголе, которое вышло из печати в апреле 1934 года, т. е. уже после смерти Белого, а к его книге «Начало века» (М.; Л., 1933). Ошибку совершает и Э. Г. Герштейн, передающая со слов той же Н. Я. Мандельштам, «что именно довело его (Белого — В. Х.) до удара и кончины»: «Только что

штам Н. Я. Воспоминания. С. 145—146). Достоверность последнего факта подтверждает близко знавший Белого и друживший с ним поэт П. Н. Зайцев (1889—1970): «Первое кровоизлияние в мозг произошло в Коктебеле. Затем последовал ряд кровоизлияний и одно из них в ноябре 1933 года, когда Белый прочитал предисловие Л. Каменева к «Началу века». (Книга вышла в ноябре 1933 года в ГИХЛе. Борис Николаевич написал мне на заглавной странице: «Дорогому другу с горячей любовью этот искаженный предисловием Каменева экземпляр. Автор. 1933 года. 28 ноября».) (Зайцев П. Московские встречи... С. 590).

Устойчивый мандельштамовский оборот — связь с миром (ср.: «С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931 или «Когда подумаешь, чем связан с миром...» — в стихотворении «Еще далёко мне до патриарха...», 1931), указывающий на необходимое для поэта состояние непрерывного диалога с окружающим, достигает здесь критической точки. И не столько потому, что безжалостная смерть рвет узы, скрепляющие живого с живым, сколько из-за предчувствия (трагически, кстати говоря, подтвердившегося) исстайвания последнего тепла и наступления в стране беспросветной ледяной ночи.

«МЕНЯ ПРЕСЛЕДУЮТ ДВЕ-ТРИ СЛУЧАЙНЫХ ФРАЗЫ...» В «Собрании сочинений» Мандельштама, вышедшем на Западе (Мандельштам С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Inter-Language Litera Associates. Washington, 1964) и в ряде ориентирующихся на него советских изданий стихотворение имеет заглавие «10 января 1934 года» и посвящение «Памяти Б. Н. Бугаева». Однако в беловом автографе они отсутствуют.

... печаль моя жирна... — «Цитата» из «Слова о полку Игореве»: «...печаль жирна тече среде земли Рускыи».

... как жирны и синеглазы // Стрекозы смерти, как лазурь черна! — В «стрекозах смерти» различим отголосок мандельштамовского стихотворения «Ветер нам утешенье принес...» (1922), где «ассирийские крылья стрекоз, // Переборы коленчатой тьмы» символизируют первобытное, хаотически-бессмысленное, дико-звериное состояние мира, не проклюнувшееся из-за своей «добиологической» чешуйчато-роговой оболочки. Образ «жирных стрекоз», возможно, возник вследствие

вышла из печати его мемуарная книга «Между двух революций» (на самом деле она увидела свет в апреле 1935 года с предисловием Ц. Вольпе. — В. Х.) с предисловием Л. Б. Каменева: он назвал всю литературную деятельность Андрея Белого «трагифарсом», разыгравшимся «на задворках истории». Андрей Белый скупал свою книгу и вырывал из нее предисловие. Он ходил по книжным магазинам до тех пор, пока его не настиг инсульт, от чего он и умер» (Герштейн Э. Новое о Мандельштаме // Наше наследие. 1989. № 5. С. 117).

ассоциативного «уплотнения» девятой строфы из предыдущего стихотворения, в которой «жирные карандаши», налетевшие на мертвого поэта, сравнивались со стрекозами. В установлении связи стрекоз и смерти не исключено и более сложное скрещение и опосредование ассоциаций. «Синеглазые стрекозы» встречаются в раннем творчестве Мандельштама («Медлительнее снежный улей...», 1910), где они, символ жизни и тепла, антитеза «вечности мороза»:

И если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

Нельзя не отметить ряд образно-тематических параллелей этого стихотворения со стихотворением Белого «Зима» (1907), особенно близость концовок (ср. с приведенной):

Пусть за стеною, в дымке блеклой,
Сухой, сухой, сухой мороз, —
Слетит веселый рой на стекла
Алмазных, блещущих стрекоз.

(Белый А. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 287).

Однако то, что когда-то для одного и другого означало цветущую жизнь, приобрело в присутствии смерти иные тона и краски. Об этом в особенности свидетельствует окрасившаяся в черный цвет лазурь — образ тем более парадоксальный, что, многократно встречаясь в поэзии Белого, воплощает изумительно прозрачный, ослепительно сияющий мир (первый его стихотворный сборник так и назывался — «Золото в лазури»). Впрочем черную лазурь мог инициировать в поэтическом сознании Мандельштама не кто иной, как сам Белый, ощущавший собственный творческий путь в виде движения от стихов «Золото в лазури» (1904) к книге «Пепел» (первое изд. 1909; в дальнейшем неоднократно переиздавалась и переделывалась, последнее изд. 1929): «Три отдела «Золото в лазури» рисуют эволюцию поэтической имажинации от «Золото в лазури» к темам «Пепла»; от мистической экстажности сквозь фантазию, порожденную экстазом, к окружающей, реальной действительности, пред лицом которой образы, порожденные экстазом, сгорают в Пепел» (выделено автором. — В. Х.) (Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 554). Доказательством того, сколь осязаемо Мандельштам связывал образ лазури с поэзией Белого, служит еще одно к нему обращение в приводившихся выше черновых набросках к 1-му стихотворению: «Из горячего черепа льется и льется лазурь...». По мнению Н. И. Харджиева, эта строка воаходит к стихотворению Белого «На буграх»

(1908): «Косматый бог лиет лазурь из чаш...» (Мандельштам О. Стихотворения. С. 298).

Где первородство, где счастливая повадка... — Строфа, начатая этим стихом, воспроизводит мотив древнего плача по «былому великолепию» с характерным рефренным пронизыванием — «где» (см. об этом: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 149—151).

Где прямизна речей... — Начатая этим полустушищем и продолженная в следующей строфе поэтическая фраза включает многоплановый комплекс метафор, варьирующих мотивы 1-го стихотворения (ср. четвертую, шестую и восьмую строфы). Ключевой выступает образная тема зимы, с которой ассоциируется у автора личность Белого, человечески и творчески вихревая, метельная, заводящая, наподобие порывов снежного ветра, «кавардак» в головах: «Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек...» (в предшествующем стихотворении). На эту накладывается другая ассоциация: неспрямленность, «зигзагообразность» его художественного мышления, в основе своей цельного и логически точного, однако чуждого тривиальной простоте, устремленного к высшим сферам человеческого гения и оттого для многих «запутанного», недоступного. Образ конькобежца, органически соединяет оба этих ассоциативных потока: он — «зимний» и закручивающий ледяную пыль («морозный дух»). Скрежет коньков по катку — у Мандельштама последний метафорически преобразуется в «голуботвердую реку», — звуком своим напоминающий чоканье, наталкивает на еще один поворот в развитии заданного аллегорического «сюжета», «спортивный», — скорости и первенства (образ первенца появляется в цикле трижды — в 1-м, 2-м и 3-м стихотворениях): так (возвратимся к 1-му стихотворению) возникает строчка «Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей...» Наконец, нельзя не отметить, что у впечатлительного Мандельштама, склонного к улавливанию разнообразных, порой самых, казалось бы, заурядных и проходных «намёков» действительности, непринужденно-причудливой интерпретационной игре с ними, время смерти Белого — зима, как древнейший архетип умирания живой природы, не могло остаться незамеченным. Нет, разумеется, оснований говорить о прямом и непосредственном наличии данного мифологического слоя в цикле, но о «далековатости» (выражение М. В. Ломоносова, употреблявшееся Мандельштамом) ассоциативных импульсов вести речь, по-видимому, допустимо.

Ему солей трехъярусных растворы... — Выше уже упоминалось, что Белый получил университетское образование по курсу естественных наук.

... И мудрецов германских голоса... — В семье Бугаевых царил культ философских учений немецких мыслителей и ученых-естествоиспытателей: Г. В. Лейбница (1646—1716), И. Канта (1724—1804), И. В. Гете (1749—1832), Г. В. Ф. Геге-

ля (1770—1831), А. Шопенгауэра (1788—1860). Г. Гельмгольца (1821—1894), В. М. Вундта (1832—1920), Э. Геккеля (1834—1919), Э. Гартмана (1842—1906), Ф. Ницше (1844—1900), В. Оствальда (1853—1932). Их труды лежали в основе энциклопедизма отца, через них с юношеских лет постигал мир Белый. В зрелые годы он штудировал сочинения Г. Риккерт (1863—1936) и главы марбургской неокантианской школы Г. Когена (1842—1918), читал «Капитал» К. Маркса (1818—1883), в 1912 году увлекся антропософской теорией философа-мистика Р. Штайнера (1861—1925), с которым был лично знаком и которого почитал как своего духовного наставника. Все, кто окружал Белого, неизменно отмечали его колоссальную эрудицию и глубочайшие философские познания.

И вдруг открылась музыка в засаде... — Первые, внезапно грянувшие звуки траурного марша вызывают у Мандельштама аналогию с неожиданно открывшимся в засаде войском. Этой строкой начат протяженный, обнимающий две строфы, пятую и шестую, образ льющейся музыки, обволакивающей мертвого и живых, пришедших с ним проститься. Важность данного образа для цикла в целом особенно явно обнаружится в 3-м стихотворении, где он превратится в центральный и где его иное текстовое развитие приобретет в точке кульминации абсолютно полную идентификацию последней строфы с шестой строфой рассматриваемого стихотворения.

Мотив посмертной маски впервые встречается в поэзии Мандельштама в стихотворении «Закутав рот, как влажную розу...» (цикл «Армения», 1930).

Сон в оболочке сна, внутри которой снилось // На пол-шага продвинуться вперед. — Гражданская панихида (она состоялась 9 января в помещении Оргкомитета Союза советских писателей на ул. Воровского, 50), в которой принимал участие и сам Мандельштам, рисуется им как сомнамбулическое действо — «сон в оболочке сна». Похоронный ритуал, которому и пристало быть скорбно-медлительным, неторопливо-прощальным, вводит живых людей («киноварь здоровья, кровь и пот») в состояние ватной заторможенности, яви на грани сна. Самозабвенная отрешенность от житейской суеты и меркантильных забот невольно сближается с излюбленной Белым метафорой творчества как одним из самых кардинальных способов удержания жизни в рамках культуры. В юности он и его ближайший друг, будущий поэт С. М. Соловьев (1885—1941), племянник выдающегося русского философа В. С. Соловьева (1853—1900), «... выдумали символику белого цвета <...> как смысла пленума красок; и противопоставляли пленуму, как культуре, отсутствие красок: мрак; играли в то, как со светом борется мрак...» (Белый А. На рубеже двух столетий. С. 358). Белый цвет, который в тайнозначительном словаре духовной жизни двух друзей означал антагониста хаосу, символ

спасения жизни от варварского недоразвития и деградации культуры (отсюда и псевдоним писателя) предложенный ему М. С. Соловьевым, отцом С. М. Соловьева, приобрел в стихотворении Белого «С. М. Соловьеву» (1901) образную аналогию с «белыми снами» («Мы храним наши белые сны») — выражением внутренней независимости личности и поисков ею основ своей индивидуальной свободы и неповторимости.

... То, что обугливший бумагу рисовальщик // Лишь крохоборствуя успел запечатлеть. — Имеется иная редакция: вместо слова «бумагу» в некоторых списках фигурирует — «природу». Представляется, что второй вариант менее точно отражает замысел поэта: духовную суть даже мертвого Белого никакому рисовальщику не запечатлеть — он только испортил («обуглил») бумагу.

Как будто я повис на собственных ресницах... — Последняя строфа стихотворения, начатая этой строчкой, реализует метафорическое самоотожествление автора со слезой. Подкатывающие к горлу рыдания в прямом смысле слова «очеловечиваются», горе обретает плоть, а плоть — форму тела. Это типично мандельштамовское соединение одухотворенной и неодухотворенной материи деметафоризует в смысловом поле стиха обиходную формулу «разыгрывать в лицах»: трагедия не позволяет театральному лицедейству тронуть подлинность чувств, слезу на лице не сыграешь, она искренна и небутафорна, — это единственное и максимально возможное, на что способны («знаем днесь» — сегодня, сейчас), те, кто пришел оплакать покойного поэта.

«КОГДА ДУШЕ И ТОРОПКОЙ И РОБКОЙ...» Как было отмечено, стихотворение тесно сопряжено с мотивами и образами, уже получившими до этого поэтическую разработку (ср. пятую и шестую строфы предшествующего стихотворения). Однако в целостной структуре цикла оно воспринимается как совершенно самостоятельное, имсущее и собственную суверенную тему, и ни с какого другого не скалькированную ассоциативную мотивацию. Если во 2-м стихотворении исток образа музыки — «внешний» или, по крайней мере, его рождение предельно, насколько позволяет «интроспективная» поэтическая манера Мандельштама, экзогенно («И вдруг открылась музыка в засаде»), то здесь, восходя за скобками текста, вероятно, к той же реалии — траурному маршу на панихиде и похоронах Белого, — он имеет более скрытый, внутритекстовый генезис.

Он, кажется, дичился умиранья // Застенчивостью славной новичка // Иль звука первенца... — Музыкальная тема «инспирирована» по-мандельштамовски неожиданным сравнением естественного человеческого чувства, которое страшится («дичится») смерти, с застенчивостью — плодом неопытности, неуверенности, диковатости — то и дело робеющего и смущающегося новичка. Этот хорошо знакомый

(«славный», впрочем в этом слове заключен и другой семантический оттенок: «милый», «прямодушный») стереотип поведения, без которого редко обходится какой дебют, переносится по ассоциации на первый звук в концерте — сырой, срывающийся, еще не сдружившийся с обстановкой, суетно-волнующийся, а возможно даже и «паникующий» от суеверного страха, особенно когда в слушателях — авторитеты: «блистательное собрание».

... И льется вспять, еще ленясь и мерясь // То мерой льна, то мерой волокна... — Музыкальный строй самих стихов («ль», «ме») придает их содержанию связанное единство: звук раскрепощается, «приходит в себя», обретает уверенность и широту, свободное дыхание, сладостное очарование — он начинает литься тонюсенькой струйкой (отсюда его уподобление нити пряжи и весь арсенал «ткацкой» образной атрибутики; ассоциация, кроме того, усилена фонетическим «дублем» — созвучием слов «льется» — «льна»).

... И льется смолкой, сам себе не верясь, // Из ничего, из нити, из черна. — А вот и полная победа музыканта над собой и над аудиторией: рожденные из немоты небытия мелодические переливы обретают диковинную власть над душами. Никакой застенчивости нет и в помине, да и подлинному искусству она и не свойственна. Здесь все взаимоспаяно: образ хрупкой, готовой в любой миг оборваться ниточки, с которой первоначально сравнивалась зазвучавшая мелодия, получает новый ассоциативный ракурс — льющейся смоляной струйки, а черный цвет последней отсылает к черной и беззвучной бездне, праматери всего сущего, из которой вышли на свет музыкальные созвучия.

Лиясь для ласковой, только что снятой маски... — Начатая этим стихом последняя строфа незримо, но явственно смещает пространственно-временные контуры предыдущей, снимает самодовлеющее значение музыкальной темы (хотя средствами звуко-лексической инструментовки Мандельштам добивается нераспадающейся текстовой плотности и слитности: из второй строфы в третью перетекает глагол «льется», повторенный в общей сложности трижды и трансформированный в четвертой строфе в деепричастие «лиясь»). Смыкание музыкальной темы (имеющей в этом стихотворении самоценную интенцию) со сквозным лирическим сюжетом цикла-реквиема сообщает движению образного смысла знаменательный художественный эффект: непобедимое и вечное искусство служит молебн по одному из тех, кто еще совсем недавно принадлежал ему и душой и телом, в самой глубинной плоти мандельштамовского стиха.

«ЕМУ КАВКАЗСКИЕ КРИЧАЛИ ГОРЫ...» Как сообщает И. Семенко, Н. Я. Мандельштам, «поддерживая принцип публикации стихов А. Белому в виде цикла, считала, однако, что фрагмент «Ему кавказские кричали горы...» должен быть от-

несен в раздел вариантов» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 98, сноска).

Ему кавказские кричали горы... — Впервые Белый побывал на Кавказе, в Кисловодске, в пятнадцатилетнем возрасте (май-июнь 1895 года). Весной и летом 1927 года он исколесил Грузию, познакомился и сдружился с грузинскими поэтами Т. Табидзе (1895—1937, репрессирован) и П. Яшвили (1895—1937, покончил с собой), из Тифлиса во Владикавказ добирался по знаменитой Военно-Грузинской дороге. По следам этой поездки написана книга путевых очерков «Ветер с Кавказа» (М., 1928). Новое путешествие в «страну гор» (Грузия, Армения) Белый осуществил в мае-августе следующего, 1928 года, тогда же создавался очерк «Армения» (опубликован в журнале «Красная новь», № 8 за 1928 год). Последнее посещение Кавказа датируется апрелем-августом 1929 года.

... И нежных Альп стесненная толпа... — Намек на многократные путешествия Белого в Швейцарских Альпах. Горный рельеф, концентрированно спрессованный в метафору пика времени, отразился в авторском предисловии к роману «Котик Летаев» (1915).

... На звуковых громад крутые всходы... — Ассоциация Мандельштама имеет, видимо, своей опорой музыкальную натуру Белого, воспринимавшего мир как грандиозное симфоническое произведение («Симфония» — это не только название целого ряда литературных созданий молодого писателя, но и своего рода оригинальная жанровая конструкция, стилевая форма — с принадлежащим ему авторством).

... Его ступала зрячая стопа. — О связи образов зрения и ходьбы в поэтике Мандельштама см. комментарий к «Стихам о неизвестном солдате» (строфа 11).

Рахиль глядела в зеркало явленья, // А Лия пела и плела венок. — Рахиль и Лия — библейские персонажи, жены патриарха Иакова, за которых он четырнадцать лет (по семь лет — за каждую) отслужил своему родственнику, пастуху Лавану (Быт. 29). По всей вероятности, их образы в этом и следующем стихотворении навеяны коктебельскими беседами Мандельштама, работавшего в ту пору над «Разговором о Данте», с Белым: в дантовской «Божественной комедии» (1307—1321, изд. в 1472) упомянут этот ветхозаветный сюжет (Рай. Песнь четвертая).

«ОН ДИРИЖИРОВАЛ КАВКАЗСКИМИ ГОРАМИ...» Данное стихотворение — поэтический близнец предыдущего. В комментариях нуждается не их разительное сходство, а едва видимый поверхностному зрению элемент отличия.

Он дирижировал кавказскими горами... — Развитие темы музыкально-организующего начала, присущего личности и творчеству Белого. Горы не «кричат» (ср. в предыдущем стихотворении: «Ему кавказские кричали горы...»), а успоко-

енно-усмиренные, превращенные в многоголосый оркестр, звучат в согласном гармоническом единстве, послушные воле «дирижера».

... И машучи ступал на тесных Альп тропы... — Второй стих подхватывает оркестровый мотив: взмах рук не бессвязный, не автоматически-бессодержательный — он, подобно целеустремленным взлетам дирижерской палочки, улавливает самый ритм жизни природы.

... И озираючись пустынными берегами // Шел чуя разговор бесчисленной толпы. — Если, чувствуя «зрячую стопу» художника-«дирижера» толпа гор отвечала дружеским участием и слитным музыкальным эхом, то «бесчисленная толпа» людей, празднично-любопытная и по-базарному сварливая, повергает в уныние безысходного одиночества. Образ последнего выражен имплицитно, через аллегорию «пустынных берегов», явно аугающуюся с проverbialными «пустынными волнами» из «Медного всадника» Пушкина.

Толпы умов, событий, впечатлений // Он перенес, как лишь могущий мог. — Ненапрасно повторенный и акцентно противопоставленный предыдущему образ толпы (конец последнего стиха первой строфы и начало первого стиха второй фокусируются в одном и том же слове). употребленный в ином контексте и потому обладающий новой семантикой, создает «спасительную реальность» существования, которая ему только, Белому, доверяет собственную «тяжесть», избавляя от одиночества. Это рождает гармонию примирения конфликтующих начал: не случайно между тремя последними строками двух соседствующих стихотворений нет ни штриха отличий.

«А ПОСРЕДИ ТОЛПЫ, ЗАДУМЧИВЫЙ, БРАДАТЫЙ...»
Доказывая, что этот фрагмент не копия восьмой и девятой строф 2-го стихотворения, а отдельный, вполне самостоятельный текст, функционирующий по своим внутренним художественным законам, И. Семенов пишет: «... в одном варианте «рисовальщику» не удалось увековечить ушедшего <...>; «гравировальщик» стоит, только еще «готовясь»; и в дальнейшем тексте не подразумеваются никакие победы. В другом варианте (рассматриваемом. — В. Х.) все иначе, все наоборот: нет символически неудавшейся попытки «рисовальщика», с его крохоборством (мотив рисовальщика совсем снят). А граверу приданы черты уверенности в своем деле и в себе. Он — «друг меднохвойных доск»; патриархально-успокоительная окраска этого стихотворения очевидна (в отличие от «обугливший», «крохоборствуя»). Соответственно окрашены и слова «задумчивый», «брадатый». И, как следствие, исследовательница делает такой вывод: «Рисходясь столь сильно, тексты, по существу, перестают быть вариантами, и это небезразлично в свете проблемы циклизации» (Семенов И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 99—100).

В самом деле, стихотворение имеет иную, отличную от сходного с ним текста-предшественника, совершенно особую идейно-образную наполненность, другой строй и ход ассоциаций. Гравюра мертвого Белого схватывает недоступное обыденному зрению (сияет «накатом истины»). И удовлетворение работой гравера связующим мостиком перебрасывается на картины великих мастеров, которые своим творчеством не умертвляют, а воскрешают природу, учат видеть вокруг себя неприметное и даже невидимое («... насаждают в лицах порядок зрения...»), устанавливать гармоническое начало в неорганизованном хаосе («... многолюдства чин»). А это уже не просто мастерство, но нечто большее, идущее свыше и обладающее духовной силой и властью над смертью.

«ОТКУДА ПРИВЕЗЛИ? КОГО? КОТОРЫЙ УМЕР?..» Стихотворение стилизует «хоровую» реакцию на смерть Белого литератора-обывателя. Авторская речь передает «чужие» голоса, но не в их индивидуальной конкретности (прямая речь как таковая отсутствует), а в форме заостренного обобщения. Пересуды толпы, выносящей свой безапелляционный приговор мертвому художнику, оскорбительны из-за отсутствия чуткости и понимания собрата по перу, из-за нелепых домыслов, чудовищного невежества и беззаботной небрежности. Более всего в легком и скором суде над тем, кто уже не имеет ни сил, ни средств обороняться, Мандельштама, как можно думать, раздражала двуличность и неискренность вчерашних «друзей» из писательского цеха: качества, помноженные на зависть, готовые в любой момент обернуться предательством. Недаром в черновике 1-го стихотворения появляется образ «литератора-Каина», хорошо знакомого Мандельштаму по многочисленным реальным типажам. Ведь это именно его голос профанирует в последнем стихе второй строфы — «Затеял кавардак, перекрутил снежок» — авторское изумленное восхищение эпатажирующей низменные вкусы бурливо-многосторонней деятельностью Белого (ср. с четвертой строчкой 1-го стихотворения).

Молчит, как устрица... — В черновых вариантах мандельштамовских «Стихов о неизвестном солдате» в образе «черномраморной устрицы» была метафорически зашифрована гробница Наполеона. Вполне допустимо, что исток этой сложной ассоциации, служащей, по словам И. Семенко, «идеальным образцом загадки» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 118), следует искать здесь, в голосе недоброжелателя-завистника, присутствовавшего на похоронах Белого.

Тут что-то кроется, — должно быть, есть причина // <...> напутал и уснул. — Недоверчиво-настороженное отношение к Белому «литератора-Каина» не развеяла и смерть; даже будучи покойником, он остается для хитровой

посредственности подозрительным «путаником» и «мистификатором».

В том, что именно этим стихотворением завершается цикл, есть своя очевидная логика. Со времен знаменитого лермонтовского стихотворения «Смерть Поэта» (1837), написанного в дни траурного известия о гибели Пушкина, обличительная финальная эскапада утвердилась в традициях этого жанра — поэтического реквиема по ушедшему художнику (ср., например, со «Смертью поэта» Б. Пастернака, посвященного памяти В. Маяковского). У Мандельштама, чьему стиховому стилю была свойственна «косвенная», метафорически закодированная речь, интонации гневной филиппики в адрес невоскорбевшего обывателя, которого не тронула «поэта праведная кровь», уступает место более скрытому, законспирированному саркастическим камуфляжем обличительному «монологу». От этого, разумеется, его пронзительная боль не становится слабее. Скорбь и ярость в заключительном фрагменте плача о Белом переплетаются с предчувствием близящегося собственного конца и сознанием страшной опасности, которая нависла над современным Мандельштаму обществом, — торжества бездарности над величием и бессмертием таланта.

«СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ». Стихотворение написано в воронежской ссылке и при жизни автора не публиковалось, хотя и было отослано в журнал «Знамя». Впервые в Советском Союзе напечатано в журнале «Литературная Грузия» (1967. № 1. С. 71—72), с рядом пропусков и неверных прочтений. По мнению И. Семенко, автора детального текстологического анализа произведения, на который данный комментарий во многом опирается, «это не окончательная редакция», а «запись всего наличного текста с целью ничего не утратить и не забыть. Очень мало дошло следов того, какими в конце концов виделись поэту состав и композиция «Солдата» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 102). Н. Е. Штемпель (1910—1988), воронежская знакомая Мандельштамов, вспоминает, что «Неизвестный солдат» (первоначальное название стихотворения) создавался «долго и мучительно». «Он не давал ему покоя, напряжение было страшное». Мандельштам, по словам мемуариста, придавал стихотворению большое значение, «... в какой-то степени оно явилось итогом целого периода — воронежского — творчества поэта» (Штемпель Н. Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. 1987. № 10. С. 221). Определяя его идейно-художественное своеобразие, Н. А. Струве пишет: «Широкий диапазон звуковой палитры, ритмические порывы «Солдата» позволяют Мандельштаму разработать личную, историсофскую и философскую тему человека, принесенного в жертву великим боям современности, начиная от Наполео-

на — до истреблений великой войны 1914 года и до сталинского кровавого террора» (Струве Н. Осип Мандельштам: его жизнь и время. Лондон, 1988. С. 105).

Стихотворение построено на сложных интертекстуальных ассоциативно-метафорических связях и взаимосцеплениях, но все они имеют содержательно выверенную основу, логически объяснимую атрибутику. Трудно не согласиться с исследователем, утверждающим, что «это произведение изначально целеустремленное; ему свойственны ясность замысла, четкость смысловых ходов, мотивированность ассоциаций. Темен его стиль, а не смысл» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 111). Однако адекватное восприятие и интерпретация этого смысла представляют для читателя немалые трудности, и здесь роль и значение комментария делаются особенно ответственными. Возникает необходимость прокомментировать последовательно каждую строфу стихотворения, дабы «темный» стиль не стал помехой для отчетливого понимания поэтического замысла.

Прежде всего необходимо отметить, что художественное пространство «Стихов о неизвестном солдате» имеет «космическую» модальность. «Космизм, — считает И. Семенко, — пожалуй, наиболее яркая особенность, присущая замыслу от начала и до конца работы над этим текстом.

Небо и человек (солдат), их противостояние, враждебность неба, осуждение жестокого неба с позиции человека — такова общая для всех редакций фабула стихотворения. <...> «Стихи о неизвестном солдате» продолжают старую как мир философскую тему протеста человека, конфликта его с «небесными», «высшими» силами (назовем только из новой поэзии Мильтона, Байрона, Баратынского, Лермонтова)» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 103—104).

XX век открыл перед человечеством не мифолого-утопическую, а вполне реальную возможность освоения неведомых небесных просторов. Фантастическая «железная птица» — самолет, созданная воображением древних людей, из действительности условно-сказочной, мистико-гиперболической переместилась в область материально-предметную — технических проектов и моделей. Чуткий инстинктом прозорливца к возникновению диковинных аэростроительных новшеств, А. Блок, по свидетельству современника, говорил, что шум пропеллера «ввел в мир новый звук» (Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Пг., 1923. С. 51), а в предисловии к поэме «Возмездие», написанном в 1919 году, обращаясь памятью к недалекому прошлому, вспоминал: в 1911 году «... была в особенной моде у нас авиация; все мы помним ряд красивых воздушных петель, полетов вниз головой, — падений и смертей талантливых и бездарных авиаторов» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 296—297). Как и всякое вообще посягательство на природные тайны, штурм человеком неба был связан со смертельным риском.

Блок имеет в частности в виду гибель одного из первых русских летчиков — В. Ф. Смита, разбившегося 14 мая 1911 года на Коломяжском аэродроме во время «Авиационной недели». Присутствовавший при этом трагическом событии, поэт посвятил В. Ф. Смиту стихотворение «Авиатор» (1910—1912), которое начал писать еще до катастрофы. Можно вспомнить и другие поэтические отклики, вызванные восхищением перед покорителями небесных пространств: «Авиатору» (1914) Вл. Ходасевича, «Штурм неба» (1923) В. Брюсова, «Поэму воздуха» (1927) М. Цветаевой, внешним стимулом к созданию которой послужил первый беспосадочный перелет через Атлантический океан (из США во Францию), совершенный 20—22 мая 1927 года американским летчиком Чарльзом Линдбергом (1902—1974) на воздухоплавательном аппарате «Спирит оф Сан-Луи». Авиационная тема не минула и Мандельштама, общавшегося с самыми разными людьми и среди прочих и с «конькобежцами воздуха», как он называет в «Путешествии в Армению» (1931—1932) учеников летной школы и где вспоминает их разговор «об авиации, о мертвых петлях, когда не замечаешь, что тебя опрокинули, и земля, как огромный коричневый потолок, рушится тебе на голову...» (Мандельштам О. Э. Стихотворения, проза, записные книжки. Ереван. 1989. С. 40). Одним из проявлений интереса поэта к этой теме явилось его стихотворение «Не мучнистой бабочкою белой...» (1935—1936). По словам Н. Я. Мандельштам, это и стихотворение «— Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый...» (1931) «... были первым подступом к «Стихам о неизвестном солдате», где речь идет уже не о соумирании, то есть об упражнении в смерти, о подготовке к ней, а о гибели «с гурьбой и гуртом», о том, что названо «оптовыми смертями», косившими людей в лагерях и на войнах двадцатого века» (Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 321). Однако авиационный аспект «воздушно-океанской» тематики не поглощает ее целостного звучания в мандельштамовской поэзии. Образные мотивы воздуха как среды и ауры человеческого обитания, неба и звезд образуют в ней многослойные пласты с большим разнообразием смысловых значений. В непосредственной временной близости к «Стихам о неизвестном солдате» написаны «Были очи острее точимой косы...» (9 февраля 1937), «Я молю, как жалости и милости...» (3 марта 1937), «Я скажу это начерно, шепотом...» (9 марта 1937), «Тайная вечеря» (9 марта 1937), «Может быть, это точка безумия...» (15 марта 1937), два варианта стихотворения «Заблудился я в небе, — что делать?..» (оба — 19 марта 1937), «О как же я хочу...» (21 марта 1937), в образном строе которых так или иначе преломились отзвуки воздушно-небесно-звездного космизма. Но именно отзвуки, потому что свет, рассеиваемый темой противостояния неба и человека, горнего и дольного, верха и низа, охваченных в целокупном бытии и мироздании единой кровавой бойней, в «Стихах о неиз-

вестном солдате» собран в пучок, сфокусирован в некую интегральную парадигму, получающую широкомасштабный обобщающий характер интенсивного поэтического воплощения.

СТРОФА 1. Поэт призывает в свидетели вселенского апокалипсиса воздух и человека-солдата, две разнородные материальные субстанции — Природу и Социум, участвующих в общей военной мистерии. Правда, по мнению Н. Струве, к которому, без сомнения, стоит прислушаться, воздух, «как аналог духовного, поэтического творчества, вдохновения» и есть сам поэт (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 260). Многомерность мандельштамовского метафорического кода вполне допускает возможность подобного толкования, в особенности если учесть установление самим поэтом прямых соответствий между воздухом и художественным творчеством: см., например, в «Четвертой прозе (1930—1931): «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» (Мандельштам О. Отклик неба: Стихотворения, критическая проза. Алма-Ата, 1989. С. 270).

Этот воздух пусть будет свидетелем... — Воздух здесь — по ассоциации с общеупотребимой метафорой «океан воздуха» — синоним и физический эквивалент неба, что вызывает в последней строке образ океана (ср.: «воздушно-океанская подкова» в стихотворении Мандельштама «Мне кажется, мы говорить должны...», 1935).

... Дальнобойное сердце его... — Эпитет «дальнобойный» (дальнобойное орудие) подсказан развивающейся в стихотворении темой войны, а в сгущенно-обобщающем смысле — тотальных уничтожений рода людского. Вместе с тем, как подмечает И. Семенко, «этот переносный план включает и план предметный — бьющегося человеческого сердца. Всё это метафорически адресовано воздуху («сердце его»)» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 117). Н. Струве придает воздуху еще одну ипостась: «пророческое измерение, нацеленность на будущее» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 261).

... И в землянках всеядный и деятельный // Океан без окна — вещество... — По определению немецкого философа и математика Г. В. Лейбница (1646—1716), создавшего учение о монаде — простейшем и неделимом элементе мироздания, человек есть «монада, лишенная окна». Образы «океан воздуха» и «океан людей» метафорически взаимосрастаются.

«... Океан, — отмечает Н. Струве, — употребленный десять раз за последние два-три года, обратимая метафора: он соль, космическая сила, вселенскость, но, и в противоположность, разрушение, пресность, запертость» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 260). С абстрактно-философских, книжных, «лейбницовских» высот люди низринуты в земной крошечный ад, в

военное пекло — в траншеи и землянки. Черновой вариант третьего стиха — «Яд Вердена, всеядный и деятельный...» — связывал эту мысль с конкретными событиями первой мировой войны: применением немцами, стремившимися захватить французский город Верден, отравляющих химических газов (данный образ, не вошедший в окончательную, условно говоря, редакцию, оставил в ней тем не менее осязаемый след: ср. в строфе 7 — «Я до впитого холода ягодами...»). Появившиеся на месте «яда Вердена» «землянки» предельно расширили типизационную базу стиха, приобретшего некую символическую ноту в поэтическом изображении нескончаемой батальной истории земли.

СТРОФА 2. «Диалог» человека и звезд носит в поэзии Мандельштама, как правило, воинствующе-недоброжелательный характер. Из стихотворения в стихотворение кочует и варьируется один из самых устойчивых признаков «мандельштамовской» звезды — ее колючесть. Вот некоторые примеры:

Что, если, вздрогнув неправильно,
Мерцающая всегда,
Своей булавкой заржавленной
Достанет меня звезда?*

(«Я вздрагиваю от холода...», 1912)

... Мерцают звезд булавки золотые...

(«Мне холодно. Прозрачная весна...», 1916)

Последней звезды безболезненно гаснет укол...

(«За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920)

... В плетенку рогожи глядели колючие звезды...

И только и свету, что в звездной колючей неправде...

(«Я буду метаться по табору улицы темной...», 1925)

В стихотворении «Умывался ночью на дворе...» (1921) звезды названы «грубыми», а для начала другого стихотворения — «Я ненавижу свет...» (1912) не понадобилось даже снижающих, эстетически негативных эпитетов: «Я ненавижу свет // Однообразных звезд». В разбираемом случае звезды глядят вниз, на лю-

* В первоначальном варианте было:

Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

дей («в океан без окна, вещество»), не просто высокомерно-безучастливо или неприветливо, но более того — «в осужденье». В сравнении их с «изветливыми глазами» Н. Струве усматривает даже уподобление «повсеместной системе сыска и соглядатайства сталинских времен...» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 260). Так впервые в стихотворении слышится мотив «человекофобии» неба.

СТРОФА 3. Помнит дождь, неприветливый сентябрь... — Двухаспектное — метафорическое и предметное — значение дождя, с одной стороны, накаляет общую атмосферу небесного неблагодушия, с другой — передает тяжелые, гнетущие краски военного пейзажа, усиливает ощущение мрачной безысходности окопных будней.

... Безымянная манна его... — Строка корреспондирует с обиходным выражением «манна небесная». Своим происхождением, возможно, обязана фонетической ассоциации — созвучию слов «безымянная» и «манна» (подобные ассонансно-консонантные переключки и параллели вполне в духе поэтики Мандельштама — см. об этом: Семенов И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 109). Заслуживает внимания и другое интересное наблюдение: в самой ранней редакции стихотворения, переписанной набело рукой Н. Я. Мандельштам 1 марта 1937 года, не имевшей еще названия и состоявшей всего из 17-ти строк, образ неизвестного солдата отсутствовал и только смутно намечался. И. Семенов выдвигает предположение, что «... слово «безымянная» в дальнейшем ходе работы вызвало ассоциацию с выражением «неизвестный солдат» (Семенов И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 109).

... Как лесистые крестики метили // Океан или клин боевой. — По словам И. Семенова, «лесистые крестики» — это кресты на могилах; «лесистые» означает и то, что они деревянные, и то, что их много», а последний стих содержит метафору «мест сражений и массовых гибелей» (Семенов И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 115, 116). Нагнетание образа людского океана (троекратный повтор в трех строфах, причем в положении для всех них симметричном: лексической анафоры — начало завершающего стиха) в сочетании с воинским термином «клин боевой» создает выразительную картину бесконечного множества жизней, брошенных — на торгах со смертью — в свирепую-бесчеловечную топку войны, превращенных в горы «пушечного мяса».

СТРОФА 4. ... И в своей знаменитой могиле // Неизвестный положен солдат. — Антиномия «знаменитой могилы» и «неизвестного солдата», построенная на определениях-антонимах, усугубляет парадоксальную нелепицу войны, которая оставляет для потомков не имена и судьбы людей, а могильные изваяния — мемориальные символы отобранных и унесенных в мрак небытия безымянных человеческих жизней.

СТРОФА 5 .С этой строфой в стихотворение входит его ключевой мотив — предчувствие поэтом собственной гибели в апокалиптическом мире. По меньшей мере необычно и неожиданно обращение в столь просторечной манере к ласточке, птице в мандельштамовской поэтической орнитологии авторитетной и фаворитной, олицетворяющей певческий дух самой поэзии, стремительность и изящество творческого «разбега и разлета». Симптоматично также и то, что она ассоциируется с «хилыми» людьми, проливающими кровь на полях сражений (повтор этого слова знаменательно закреплен идентичной рифмопарой: «хилая» — «могилами»). Когда-то, в стихотворении «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920) поэт не сомневался, что «слепая ласточка в чертог теней вернется...». Увы, на тех хрупких надеждах тоже поставлен «лесистый крестик»: раскованный полет поэзии прерван, подрезанные крылья сложены и отказываются повиноваться, небеса грозят «воздушной могилой». Научить «совладать» с ней невозможно, даже если в качестве спасения использовать «руль и крыло» великих поэтических традиций прошлого: третий и четвертый стихи представляют собой реминисценцию из лермонтовского «Демона» (послед. ред. 1841):

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил...

(Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С 515).

И земная «знаменитая могила», в которую «неизвестный положен солдат», и могила «воздушная», уготованная, по-видимому, поэту, и больная, гибнущая ласточка, помимо прочего, кодирующая в стихотворении «птичьую» тему (в строфе 9 она будет подхвачена сравнением полей, где льется кровь, с журавлем, а в строфе 15 отзовется «птичьим копьём Дон Кихота» и «рыцарской птичьей плюсной»), — все это звенья одной поэтической картины роковой обреченности жизни, задыхающейся в тяжелых объятиях грубой и бездумно-агрессивной смерти. Причем смерти художника — в первую очередь, ибо искусство, не отрекшееся от духовных святынь, обречено в мире насилия более чем что-либо другое.

СТРОФА 6. И за Лермонтова Михаила // Я отдам тебе строгий отчет... — Имя великого поэта отбрасывает свет на предшествующую строфу, содержащую упомянутую реминисценцию, и углубляет в свою очередь тему трагического исхода русского художника, извечного «невольника чести». Кроме того, ассоциативный подтекст стихотворения актуализирует дуплановость образа Лермонтова, заключающего в себе две ипостаси: поэта и воина. «Отдать строгий отчет» — значит ис-

полнить традиционный долг поэта, духовного единокровника своих предшественников, — принять на себя их страдания, искупить собственной болью и кровью вексель «заложника вечности».

Как сутулого учит могила... — Аналогичный парадокс популярного поговорочного речения — «Горбатого могила исправит» — уже встречался у Мандельштама в отрывке из недописанного или уничтоженного стихотворения (6 июня 1931): «Я больше не ребенок. Ты, могила! // Не смей учить горбатого — молчи!».

СТРОФА 7. Земной мир опрокинут в небо. Древняя метафора неба как «второй» земли наполняется у Мандельштама угрожающим смыслом: война и смерть стали понятиями всеобъемлющими, глобальными, вселенско-космическими, превратив пространство мироздания в сплошной полигон предательств, преследований и кровопролития, необозримую мертвецкую, наводящую страх и ужас на все живое.

Шевелящимися виноградинами... — Широко распространенная метафора звезд — ср., например, у Н. Гумилева в стихотворении «Ты помнишь дворец великанов...» (1910), обращенном к А. Ахматовой:

Ты помнишь, у облачных впадин
С тобою нашли мы карниз,
Где звезды, как горсть виноградин,
Стремительно падали вниз?

(Гумилев Н. С. Стихотворения
и поэмы. М., 1989. С. 134).

Образ шевеленья адресован у Мандельштама, как правило, губам — вещному символу поэтического творчества — ср.: «Видно, даром не проходит // Шевеленье этих губ...» («Холодок щекочет темя...», 1922), «Да, я лежу в земле, губами шевеля» (1935), «... Губ шевелящихся отнять вы не могли» («Лишив меня морей, разбега и разлета...», 1935).

... И висят городами украденными... — По мнению Н. Струве, это «намек на положение ссыльных, получивших «минус 6 или минус 12», лишенных возможности пребывания в главных городах» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 262).

... Золотыми обмолвками, ябедами, // Ядовитого холода ягодами... — «Обмолвка» дана здесь в значении лжи, несбывшихся посулов, невыполненных обещаний. Возможно, поэт имеет в виду неотразимо-увлекательную для масс («золотую») идею «земного рая», которую многие связывали с эпохой революционных преобразований и которая, вопреки светлым намерениям и радужным надеждам, не только не избавила мир от зла, но и сама превратилась в руках энтузиастов насильственного счастья в орудие произвола, несвободы и всеобщего внутригосударственного доносительства («ябедничества»).

М. Лотман пишет о скрытой в этом двустии анаграмме яблоко, которое, «являясь одной из основных мандельштамовских мифологем, устойчиво ассоциируется, с одной стороны, с холодом, снегом (см. особенно, «1 января 1924», но и др.), с другой стороны, с золотом» (Лотман Мих. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Семиотика текста. Труды по знаковым системам. XI. Вып. 467. Тарту, 1979. С. 106—107).

... Растяжимых созвездий шатры... — И. Семенко предлагает сравнить эту строчку с двустием из «Преложения псалма 103» М. Ломоносова: «Ты звезды распростер без счета // Шатру подобно пред собой» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 110, сноска). Замечание ученого опирается на то обстоятельство, что одна из ранних редакций «Стихов о неизвестном солдате» имела посвящение Ломоносову. В отсутствии такого посвящения данная параллель выглядит «необязательной»: выражение звездный шатер имеет архаический генезис и давно уже освоено разговорной традицией.

... Золотые созвездий жиры... — Ассоциация, ведущая от света созвездий к блеску жира, выглядит для данного случая поверхностной, хотя и находящей соответствия в поэзии Мандельштама — ср. в стихотворении «Внутри горы бездействует кумир...» (1936): «А с шеи каплет ожерелий жир...» В контексте «Солдата» эта метафора «отягощается» более сложным содержанием. «Созвездий жиры», — поясняет И. Семенко, — таит в себе не только нечто странное, но и нечто страшное. Слово «жиры» — именно во множественном числе — маркировано. Для поколения Мандельштама оно имело очень специфическую и, во всяком случае, амбивалентную смысловую окраску. «Жиры», во множественном числе, — это термин отоваривания, ассоциирующийся с голодом (в следующих редакциях будет и «затоваривая» и «тара»). Абсурдность словосочетания жиры — звезды — значима» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 110). Сама же исследовательница указывает на одно из возможных углубленно-ассоциативных значений этого образа: «В стихи на смерть А. Белого (1934) Мандельштам неожиданно ввел старинное выражение — из «Слова о полку Игореве» — «печаль жирна», в смысле «густа», «обильна» («Печаль жирна тече средь земли Руской»). У Ломоносова, с одами которого Мандельштам соотносил своего «Солдата» <...>, это слово употреблялось в том же значении «обильна», «густа» — в «Вечернем размышлении о Божием величестве», в описании неба:

Там спорит жирна мгла с водой,
Иль солнечны лучи блестят...»

(Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 110, сноска).

В подтверждение этого наблюдения можно вспомнить неоднократные употребления Мандельштамом эпитета «жирный» в «Египетской марке» (1928): «Жирный запах добряка-керосина», «Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз» и чуть ниже еще раз: «Ломтик лимона — это билет в Сицилию к жирным розам...» (Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928. С. 11, 36). С тем же оттенком значения данный эпитет использован поэтом в стихотворении «Меня преследуют две-три случайных фразы...» (о котором речь шла выше): «О боже, как жирны и синеглазы // Стрекозы смерти...» Иная — прямая — семантика прилагательного «жирный» реализуется в антисталинском стихотворении «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933): «Его толстые пальцы, как черви, жирны...» (см. об этом: Мандельштам Н. Я. Воспоминания. С. 24).

СТРОФА 8. Экспрессивный извод «космической» темы стихотворения: неслыханно-невиданное ускорение транспортировки смерти во все уголки вселенной. Иная точка зрения у Н. Струве, полагающего, «что десятичноозначенный эфир» следует соотносить с мандельштамовским определением искусства, которое возводит реальность в десятизначную степень* (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 263).

... Свет размолотых в луч скоростей... — Первоначально эта строка имела иной вариант: «Свет размолотых в смерть скоростей». При замене слова «смерть» на «луч» смысловая аутентичность образа, как станет ясно позднее, сохранилась, хотя сам он и приобрел более зашифрованный характер. Вторичное использование этой строки в строфе II указывает на ее значимость и важность в структуре поэтического текста в целом: она вводит в стихотворение лейтмотивный образ света. В отличие от Н. Струве, мы полагаем, что в нем опредмечена физико-астрономическая субстанция времени, находящегося в первом стихе следующей строфы некий пространственный эквивалент в образе поля — ср. в письме В. Хлебникова к П. В. Митурину от 14 марта 1922 года: «Мой основной закон времени... Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает, и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» (цит по кн.: Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 14). (См. также: Ива-

* Комментатор исходит из следующего фрагмента статьи Мандельштама «Утро акмеизма» (1913): «Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятичную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» (Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 168).

нов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 356—361).

СТРОФА 9. ... И за полем полей поле новое... — Троекратным повтором одной и той же лексемы «поле» в разных падежных вариантах Мандельштам добивается пластически осязаемой панорамы отнюдь не идиллических пахот и лугов, а нескончаемой вереницы сумрачных равнин, израненных взрывами, изрытых рытвинами и могилами — ср. в его раннем стихотворении «Тянется лесом дороженька пыльная...» (1906):

Скоро покроется поле могилами,
Синие пики обнимутся с вилами
И обгалятся в крови!

... Треугольным летит журавлем... — Следует отметить возможное наличие «коммонимической» ассоциации «клина боевого» (строфа 3) с журавлиным клином, или, по метафорическому выражению Мандельштама, «поездом журавлиным» («Бессоница. Гомер. Тугие паруса...», 1915). Кроме того, как небеспричинно думает И. Семенко, определение «треугольный» представляет собой «характерное для Мандельштама скрепление разных рядов ассоциаций (подразумевается и знаменитая «треуголка» Наполеона)» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 119).

... Весть летит светопыльной обновую... — В американском издании сочинений Мандельштама неточно: вместо «обновую» — напечатано «дорогою». Метафора вести воплощает мандельштамовскую идею поэтического творчества (см. выше комментарий к стихотворению «Голубые глаза и горячая лобная кость...»). В этой связи обращает на себя внимание, что А. Ахматова в стихотворении «Я над ними склонюсь, как над чашей...» (1957) (цикл «Венок мертвым»), посвященном Мандельштаму, говоря о его стихах, также оперирует образом «вести»: «Окровавленной юности нашей // Это черная нежная весть» (Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. — 2-е изд., испр. и доп. М., 1990. С. 251).

СТРОФА 10. Отмечаемые и раньше стиховые дубли, «брачующие» слова и целые фразы, рассчитанные на нагнетание эмоционально-содержательной экспрессии и ритмической энергии стихотворения, становятся в этой строфе в удвоенный ряд: первый стих в точности, а последний посредством ритмико-синтаксического параллелизма повторяют соответственно третью и четвертую строчки предыдущей строфы.

... Я не Лейпциг, я не Ватерлоо // Я не Битва Народов... — В ранних редакциях стихотворения наполеоновская тема была представлена значительно шире: упоминались

гробница императора, Аустерлиц, Египетский поход. В ходе работы поэт постепенно отказывался от перегруженности текста этими реалиями или редуцировал их до скрытых отголосков и полунамеков. Однако образ Бонапарта как символ завоевателя и инициатора величайших в истории человечества войн имел для кристаллизации мандельштамовского замысла принципиальное значение: достаточно сказать, что само название стихотворения восходит к могиле неизвестного солдата под Триумфальной аркой в Париже, воздвигнутой в честь наполеоновских походов и сражений. Поэт перечисляет места боев французских войск с антинаполеоновской коалицией: получившее название «битвы народов» Лейпцигское сражение (16—19 октября 1813), в ходе которого союзные армии России, Австрии, Пруссии, Швеции одержали победу и оттеснили неприятеля к Рейну; битву при Ватерлоо в Бельгии (18 июня 1815), где Наполеон был окончательно разбит. Истолкование строфы разными исследователями имеет существенные отличия. Если И. Семенко придерживается мнения, что «это сама опасность говорит: «Я не Лейпциг, я не Ватерлоо...» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 122), то Н. Струве, в соответствии со своей общей интерпретационной версией стихотворения, иначе понимает ее смысловой подтекст: «Казалось, он (Мандельштам. — В. Х.) готов отождествить себя с миллионами жертв современных войн, но нет, посреди поэмы лирический герой вдруг заявляет, что он отказывается от прямого уподобления...» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 106). Автор второго подхода предлагает, таким образом, вести речь не об отвлеченной «опасности», заговорившей в мандельштамовских стихах, а о голосе самого поэта, точнее, его лирического героя. «Новизна в том, — заключает он в другом месте своей книги, — что поэт жертвует собой добровольно, подготавливает свою смерть, берет ее целиком на себя. Хотя он и будет одним из многих в толпе «убитых задешево», значение его жертвы будет исключительным, уникальным» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 263).

... От меня будет свету светло. — Н. Струве выявлен источник этого паронимического образа: слова Иисуса Христа. «Я есмь свет миру» (Иоан. 8:12) (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 263). Ср. у Ахматовой («Наше священное ремесло...», 1944):

Наше священное ремесло
Существует тысячи лет...
С ним и без света миру светло

(Ахматова А. А. Т. 1. С. 201).

«Весть», «новое» противостоит, по Мандельштаму, испепеляющему мир огненно-смертному зареву, дарит ему жизнотворящее

световое излучение: слово поэта-пророка, знатока и глашатая «высшей» истины.

СТРОФА 11. Аравийское месиво, крошево... — И. Семенко небезосновательно полагает, что эта строка содержит историческую аллюзию похода Наполеона в Египет (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 110). Мотивация вывода стройная и не грешит натяжками: новый виток получает развитие наполеоновской темы, и в особенности те ее ростки и побеги, которые скрылись в черновых автографах. Однако наряду с этой правомерна и другая ассоциативная отсылка — к «Пиру во время чумы» (1830) Пушкина, к знаменитому образу «аравийского урагана». Цитаты и реминисценции из пушкинского «Пира...» встречаются у Мандельштама многократно, не только в стихах (ср.: «От легкой жизни мы сошли с ума...», 1913, «Фаэтонщик», 1931, «В игольчатых чумных бокалах...», 1933—1935 — из цикла «Восьмистишия»), но и в прозе, в книге «Шум времени», 1925) (ср.: Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928. С. 165). По воспоминаниям Э. Г. Герштейн, Мандельштама приводило в восхищение стихотворение Б. Пастернака «Лето» («Ирпень — это память о людях и лете...») (1930), содержащее образные переключки с этой «маленькой трагедией» Пушкина. Однажды при ней, рассказывает мемуарист, «...он прочел «И осень, дотоле вопившая выпью, Прочистила горло; и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе, — На пире Платона во время чумы», — схватил «Второе рождение», открыл «Лето», пробежал скороговоркой следующую строфу («Откуда же эта печаль, Диотима»), — и опять залился на свой мотив: «И это ли происки Мери-арфистки, Что рока игрою ей под руки лег, И арфой шумит ураган аравийский, Бессмертья, быть может, последний залог», с возгласом «гениальные стихи!» захлопнул книгу и победоносно взглянул на меня» (Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. Париж, 1986. С. 54—55). В «Стихах о неизвестном солдате» «аравийский ураган» не столько залог бессмертья, сколько метафора искоренения жизни, превращения ее в тлен и прах — безо всякой привязки к определенной местности, вернее, с открытой возможностью приложения к любой исторической и социальной действительности. Не случайно А. Г. Найман снайперски подметил в стихах Ахматовой — «И мы мелем, и месим, и крошим // Тот ни в чем не замешанный прах» («Родная земля», 1961) осязаемое присутствие мандельштамовского «месива и крошева» (Найман А. Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». М., 1989. С. 20).

... И своими косыми подошвами // Луч стоит на сетчатке моей. — Первоначально было: «... Это зренье пророка подошвами // Протоптало тропу в пустоте». Последняя строчка отнесена в строфу 12, приобретая там иное контекстное окружение, а «зренье пророка» после правки вообще выпало.

Комментируя последний, по-своему сильный образ, И. Семенко отмечает: «Зренье пророка» — предвиденья, пророчества глобальных бедствий. Не исключено, что подразумевается слепота ясновидящего пророка: слепой видит мир посредством ходьбы, видит «подошвами»...» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 110—111). Ср.: «зрячая стопа» в стихотворении Мандельштама «Ему кавказские кричали горы...». Различные вариации двустушия в черновиках указывают на то, что поэт настойчиво искал оптимальное сочетание в метафоре образов ходьбы и зрения. Не удовлетворила его и такая их связка: «Миллионы убитых подошвами // Шелестят по сетчатке моей» (подвергшаяся переработке первая строка стала начальной в следующей строфе). Особенностью творческого процесса Мандельштама является то, что даже отсеянные по тем или иным причинам слово, фраза, фабульный поворот, лирическая интонация, стиховой размер и проч. не исчезают безвозвратно, а присутствуют в тексте в «свернутом» виде. «Черновики никогда не уничтожаются», — писал Мандельштам в «Разговоре о Данте» (Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 127). В двустушии, каким оно вошло в чистовой автограф, луч света размолот смертью до «косых подошв», которые, на языке мандельштамовской поэтической символики, есть знак изношенности, обветшалости, старческой усталости — ср.: «... И меня срезает время, // Как скосило твой каблук» («Холодок щекочет темя...», 1922), «Еще он помнит башмаков износ, // Моих подметок стертое величье...» («Еще он помнит башмаков износ...», 1937), в «Разговоре о Данте»: «Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери во время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии» (Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 112). Кстати сказать, «Божественная комедия», которую Мандельштам читал в подлиннике и великолепно знал, хранит ключи к прояснению многих «темных мест» «Стихов о неизвестном солдате». В частности, она дает, как кажется, внятную расшифровку инносказательной образности комментируемого двустушия или, по крайней мере, продуктивно соотносима с ним. В песне семнадцатой «Рая» Данте обращается к своему предку Каччагвиде со следующими словами: «Я вижу, мой отец, как на меня // Несется время, чтоб я в прах свалился...» (Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. Мн., 1987. С. 388). При этом чуть ниже, через четыре терцины, появляются образы света и луча, пусть и в ином, не адекватном мандельштамовскому, контексте. Если параллель эта хотя бы отчасти верна, то метафорическую «тайно-

пись» Мандельштама можно истолковать следующим образом: «свет размолотых в луч скоростей» — это время, стремительно и неотвратно несущееся и уносящее вместе с собой «миллионы» (в следующей строфе) человеческих жизней; да и собственное время поэта, стоящее перед глазами, уже немолодо («косые подошвы») и близится к истончению и умиранию.

СТРОФА 12. Миллионы убитых задешево // Протоптали тропу в пустоте... — «Пустота», «бездна» — привычные образные обозначения загробного царства. Это состояние пространства, когда оно, используя выразительный мандельштамовский образ из «Разговора о Данте», «как бы выходит из себя самого», в безвещность, хаотическую бесформенность, смерть — ср. в стихотворении Мандельштама «Голубые глаза и горячая лобная кость...»: «Да не спросят тебя молодые, грядущие — те — // Каково тебе там — в пустоте, в чистоте — сироте...». Неспроста единственным, кто провожает тени убитых в безвестье и немолчащую вечность, кто встречает их и сочувствует им (трепетно-трагическое: «Доброй ночи! всего им хорошего...»), оказывается обезображенный и истерзанный земной ландшафт — все те же рвы, окопы и могилы («земляные крепости»). Отвоевать у пустоты жизнотворимую территорию — одна из бессменных, в представлении поэта, задач искусства. В своей ранней статье «Утро акмеизма» Мандельштам писал: «Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» (Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 170). То, что «тропа в пустоте» синонимична смерти, доказывает сравнение со стихотворением «Когда душе и тропкой и робкой...» (см. выше):

Когда душе и тропкой и робкой
Предстанет вдруг событий глубина,
Она бежит вьющуюся тропкой,
Но смерти ей тропина не ясна.

Пустота, кроме того, — символ безымянной смерти, не запечатленной памятью будущего. Именно такой смерти более всего и страшился Мандельштам (жизнь показала, что не случайно и не напрасно), чей гуманизм зиждился на глубоком убеждении в необходимости сохранения в пространстве новой «социальной архитектуры» всей «целины времен», всего пережитого веками человеческой цивилизации, включая самые микроскопические людские судьбы.

СТРОФА 13. Звукопись, фонетические сцепления и сращения — одна из коренных конструктивных примет поэтического стиля Мандельштама. В данной строфе, построенной на «ауканющихся» созвучиях («неп» — «неб», «куп» — «коп»), она явля-

ется стягивающей внутритекстовой скрепой образного смысла. Протяженные звуковые взаимодействия образуют каскад внутренних рифм, ритмически подкрепляющих рифмовочный «дефицит» слов «окопное» — «целокупное», «смертей» — «темноте».

Неподкупное небо окопное... — Переключка, скорей всего произвольная, с Апокалипсисом: «И произошла на небе война...» (Откр. 12:7).

...За тобой, за тебя, целокупное... — В американском издании Мандельштама другой вариант: «За тобой — от тебя — целокупное...» Ср. в стихотворении «Есть женщины, сырой земле родные...» (1937): «Небо целокупно». Целокупность как всеобщая связь, как «единый синхронистический акт» (Мандельштам) антитетична разрушающей жизненную материю смерти: недаром в стихотворении, предложенном для сравнения, целокупное небо соседствует в одной строке с образом бессмертных цветов.

...Я губами несусь в темноте... — Выше уже отмечалось, что губы у Мандельштама олицетворяют поэтическое творчество; именно оно призвано («за тобой, без тебя... несусь...») спасти мир от смертного разрушения.

СТРОФА 14. Связана с предыдущей строфой одной поэтической фразой, заключающей оппозицию художника и «приниженого гения могил». Зародившаяся в стихотворении значительно раньше тема несовместимости и противоборства искусства и смерти здесь не просто поддержана, но получает новую семантическую оркестровку: мятежные и мятущиеся попытки лирического героя найти погасший свет («несусь в темноте» — в предыдущей строфе) в ином пространственном измерении, вырвавшись за очерченный круг наличествующего бытия — «за воронки, за насыпи, осыпи...».

СТРОФА 15. Хорошо умирает пехота//И поет хорошо хор ночной... — Ср. в стихотворении Мандельштама «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931): «Мы умрем, как пехотинцы...». В этом ряду заслуживает быть упомянутым и хлебниковский образ небесных пехотинцев («Чтоб в небе мчались пехотинцы...») из поэмы «Ладомир» (1920), в которой революционная война соединяет небо и землю в нерасчленимое космическое целое, что характерно, как отмечалось, и для художественной топографии «Стихов о неизвестном солдате». Двустипные, спаренные повторяющимся словом «хорошо» (кроме прочего, важна анаграмма: «ХОРошо», «пеХОта», «ХОР», а также длительный ассонанс на «о» во всех словах, исключая «умирает», стоящим особняком, что усиливает оксюморонность словосочетания «хорошо умирает»), панорамирует вертикаль «земля» — «небо». В образе ночного хора просматривается новая цитатная модификация приводившегося фрагмента из дермонтовского «Демона» (см. комментарий к строфе 5) — ср.: «... Хоры стройные светил». В данной ситуа-

ции, однако, это может быть не единственным источником аллюзии. Нельзя не вспомнить, к примеру, следующее место из «Ганса Кюхельгартена» (1827) Н. Гоголя:

Выходят звезды плавным хором,
Обозревают кротким взором
Опочивающий весь мир...

(Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1976, С. 242).

Еще больший интерес (как скрытая подготовка шекспировской темы для строф 16 и 17) представляет фраза Горацио, произнесенная над телом скончавшегося Гамлета: «Вот сердце благородное угасло! // Покойной ночи, милый принц! // Спи мирно (ср. с аналогичным приветствием в строфе 12 — В. Х.) // Под светлых ангелов небесный хор!»* (Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М., 1985. С. 329).

...Над улыбкой приплюснутой Швейка, // И над птичьим копьем Дон Кихота... — Упоминание всемирно известных героев Я. Гашека (1883—1923) и М. Сервантеса (1547—1616), писателей, знакомых с реальностями войны не понаслышке. Поэт апеллирует к общечеловеческой традиции, связывающей с романтичным, по-птичьему отрешенным от земного трезвомыслия ломанчским идальго и простодушным, необыкновенным Швейком «вечные» типы рыцаря и солдата.

...И над рыцарской птичьей плюсной. — Плюсна — старинное название стопы, подошвы. Мандельштам цепко держит этот образ в своей памяти (ср. со строфой 11). Плюсна — «птичья» по внешнему соответствию облика Дон Кихота большой и доброй птице: не растопыренная мужичья подошва простолюдина Санчо Пансы, а узкая, «изящная», как и вся фигура «рыцаря печального образа». Но еще, наверное, — по метафорическому мандельштамовскому коду — и из-за аналогии странничества, дорожных скитаний птичьим свободным перелетам и путешествиям.

СТРОФА 16. Начало текстового фрагмента (продолженного строфой 17), в котором сталкиваются две инородные друг другу, полярно-несовместимые субстанции — тончайшее и изощреннейшее развитие в течение многих тысячелетий человеческого мозга, психики, интеллекта и грубая, тупая стихия солдафонства и войны. И. Семенко удачно улавливает параллель между данной строфой и следующим местом из стихотворения Мандельштама «Опять войны разноголосица...» (1923):

...На лбу высоком человечества
Войны холодные ладони

(Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 120).

* Перевод А. Кроненберга, вероятно, известный Мандельштаму.

Однако еще более явным выглядит здесь анамнез сцены из «Гамлета»: разговор главного героя с Горацио и могильщиками на кладбище и его монолог о «бедном Йорике». Несомненную перекличку с мандельштамовским недоуменно-протестующим возгласом-вопросом обнаруживает следующая строфа из стихотворения Н. Гумилева «Наступление» (1914):

Я кричу, и мой голос дикий.
Это медь ударяет в медь.
Я, носитель мысли великой,
Не могу, не могу умереть

(Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. С. 241).

СТРОФА 17. Развивая смыслообраз строфы 16, Мандельштам, как и прежде, использует прием повтора: первое ее двустишие продублировано соответственно первой (с некоторыми модификациями) и второй (в полнейшей аналогии) строками. Через ассоциацию с метафорой «звездный купол» череп, «вершина» человека, приравнен небу, «вершине» мироздания. Их сходство еще больше усиливается, благодаря контаминации черепных (чепчиковых) швов и «звездного рубчика» — ср. в записных книжках Мандельштама 1931—1932 года: «В хороших стихах слышно, как затягиваются швы черепа» или образ шва по отношению к лучезарной детской улыбке в стихотворении «Рождение улыбки» (1937). «Мозговое» содержание черепа и старинный портрет Шекспира в чепце взаимоспросцированы друг на друга (смысловое сопряжение слов «череп» и «чепец» маркировано и одинаковым звучанием): художественная гениальность единодушна небесному величию. Не тому, разумеется, злобно-надменному небу, торгующему «крупными оптовыми смертями», — а другому — праведному и милостивому к землянам, которые сотворены по той же, что и оно, божеской воле. Это объясняет и парадоксальный на первый взгляд образный символ «отца», завершающий строфу и восходящий, вероятнее всего, к широко употребляемой титуляции Вседержателя мироздания. Ум, Гений, Бог — это то, что выступает антитезой демону разрушения и зла, вознамерившемуся отдать «товарищество, шар земной» на съедение могильным червям.

СТРОФА 18. Ясность ясеневая, зоркость яворовая... — Адресовано звездам, которые наделяются здесь амбивалентными по отношению к эстетике Мандельштама (см. комментарий к строфе 2) пронзительными древесными признаками) (яворовый — от явора, чинара; в старину так на Руси именовался посох — древняя поэтическая метафора свободы и путеводительства — ср. со стихотворением «Посох», 1914). Если повод для соседства слов в первом полустиихении достаточно прозрачен и объясняется их однокорневым родством, то основа «зоркости яворовой» метафорична: красновато-зеленый отлив

явора ассоциируется у автора со свечением звезд — ср.: «яворовая медь» в стихотворении «Как дерево и медь — Фаворского полет...» (1937). Э. Г. Герштейн вспоминает, что эта строчка вызывала у Мандельштама прилив творческого самоудовлетворения: читая «Стихи о неизвестном солдате» и дойдя до нее, он «перебил сам себя: — «Ах, как хорошо!..» (Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. С. 102).

...Чуть-чуть красная мчится в свой дом... — Мандельштам поэтически воссоздает явление, известное в астрономической науке под названием красного смещения звезд. По наблюдениям астрономов, спектральные линии света звезды смещаются в длинноволновую часть спектра. Причем эта величина возрастает прямо пропорционально удаленности галактики от наблюдателя: чем дальше галактика, тем соответственно больше красное смещение, длиннее световая волна и слабее ее энергетическая интенсивность: «Можно сказать, — замечает по этому поводу современный ученый-астроном, что красное смещение как бы «срезает» излучение далеких областей Вселенной...» (Шкловский И. С. Вселенная, жизнь, разум. М., 1976. С. 101). Любопытно, что автор для характеристики астрономических процессов использует «мандельштамовское» слово «срезает»: «И меня срезает время...» (об этом шла уже речь в комментарии к строфе II). Таким образом, опираясь на объективные данные такой далекой от поэтической субъективности науки, как астрономия, открывается возможность убедиться в справедливости сделанного выше заключения о «косых подошвах» луча как метафоре умирания света далеких созвездий, символизирующего время, путь жизни во вселенной (Мандельштам живо интересовался проблемами современной ему научной мысли, и открытие красного смещения звезд было ему известно). Наряду с этим существенен и другой аспект: красное смещение, указывающее на траекторию движения звезды (может быть, поэтому она в стихотворении «мчится в свой дом?»), есть «ее угловое перемещение на небесной сфере за 1 год...» (Климишин И. А. Астрономия наших дней. М., 1980. С. 346—347), а сам угол этого перемещения «называется лучевой скоростью звезды...» (там же. С. 347). Тогда, стало быть, «косые подошвы» луча — это еще и угол зрения наблюдающего за звездой. Все крепко-накрепко у Мандельштама завязано: геометрия движения небесных светил, скорость их исчезновения в недосягаемых галактиках, ослабление яркости и затухание в необозримых «десятично-означенных» космических временах и пространствах. Но поэт создает не научную, а художественную картину мироздания, в которой на первый план выходят не математические формулы, а поэтические образы, исполненные причудливой ассоциативно-метафорической игры творческого воображения. Н. Струве этот стихотворный фрагмент читает иначе: «И ясность и зоркость должны быть поняты как определения

поэзии. Она «мчится в свой дом», чуть-чуть красная под действием заката или крови (но пейзаж определенно сумеречный и близок к ночи), оттого ли, что окончен ее труд (с окончанием дня), оттого ли, что действие ее нарушено враждебными силами» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 266).

...Словно обмороками заговаривая* // Оба неба с их тусклым огнем.— Вселенский апокалипсис достигает своего апогея: «небесное кладбище», «затоваренное» мириадами мертвых или умирающих астрономических тел, ассоциируется у поэта с потерей сознания и чувств — «обмороком». Небо грозит земле ненавистно-безотрадным дождем, «неприветливым сеятелем», и «крупными оптовыми смертями», но и само подвержено роковой участи — потускнению космических сил («тусклый огонь»**) и гибели, причем столь всеохватно-всеобщей, что наивно рассчитывать на спасение хотя бы одного из них — «неба войны» или «неба мира» (так, на наш взгляд, расшифровывается загадочный образ «оба неба»; попутно отметим прозвучавшее в «Стихах о неизвестном солдате» отрицание упования поэта на «небо мира», полного «яств» и «брашен», разоружившегося перед всеобщим человеческим согласием, которое возникло когда-то в упоминавшемся стихотворении «Опять войны разноголосица...»). Н. Струве подыскивает для «двух небес» иную экзегезу: «... Надо ли его истолковывать как реальные две половины неба, одна уже темнеющая, другая освещенная? Или более метафорично, как небо осязательное и небо духовное? Мы скорее склоняемся к первой, более простой, более конкретной интерпретации» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 266—267).

Нам союзно лишь то, что избыточно, // Впереди не провал, а промер... — Фантастическая картина «полной гибели всерьез» (Б. Пастернак) всего живого в мире — «подлунном», «лунном» и даже «надлунном» — вызывает у автора встречное несогласие и сопротивление. Вторая часть комментируемой строфы — это попытка хоть как-то противостоять собственному распаленному воображению, найти твердую опору под ногами и удержать жизнь, используя пушкинский образ, «бездны мрачной на краю». Полноценность живой материи, по Мандельштаму, — ее «густота»*** («избыточность»), буйство сочных витальных красок, коллобрование сил, кипение страстей,

* В американском издании Мандельштама — «заговаривая», что представляется едва ли верным.

** Ср.: «Небо тусклое с отсветом странным...» («Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911).

*** «... Чтобы действовать,— писал Мандельштам в письме к М. Шагинян от 5 апреля 1933 года,— нужно бытие густое и тяжелое, как хорошие сливки...» (Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама... С. 73). Не исключено влияние на образный строй этого высказывания заключительной строчки стихотворения Б. Пастернака «Смерть поэта» (1930), посвященного памяти покойничего с собой В. Маяковского: «... Седые сливки бытия».

«многоклеточность» увлеченно-бодрствующего, не одеревяневшего сознания — ср. в стихотворении «Преодолев затверженность природы...» (1934), входящем в цикл «Восьмимистишия», определение задачи поэзии — «Понять пространства внутренний избыток...». Это в конце концов питает и поддерживает веру в чаемую гармонию, в первопорядок противоборства мировых начал — добра и зла, их установленное («промеренное») веками труда и творчества равновесие. Причем сохранение планетарной и шире — космической жизни от смертного «провала» доверено, как вытекает из последующего двустишия, искусству и его творцам. Есть известный резон сопоставить эту мысль со следующим высказыванием В. Хлебникова: «Можно купаться в количестве слов, пролитых лучшими мыслителями по поводу того, что судьба человека еще не измерена. Задача измерения судеб совпадает с задачей искусно накинуть петлю на толстую ногу рока. Вот боевая задача, поставленная себе будетлянином» (Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Т. 5. Л., 1933. С. 144).

...И бороться за воздух прожиточный // Это слава другим не в пример. — Не раскисать и не поддаваться паническому отчаянию, а по мере сил и таланта сопротивляться насильственному гнету судьбы («бороться за воздух прожиточный») — эта бойцовская максима Мандельштама поэтически наиболее пространно выражена в его стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»:

Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги,
чтоб я теперь их предал?

Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим

ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

Несомненная связь образа прожиточного воздуха с проблемой творчества (см. комментарий к строфе 1), свободного самовыражения художника, не закабаленного духовно догматами официальных указаний и установок, а творящего в согласии с собственным пониманием истины — то, что А. Блок определял формулой: «Так я хочу» (Блок А. Т. 5. С. 133). Из всех разновидностей человеческой деятельности эта, — быть может, самая кропотливая и кровопролитная, но и спасительно-миссионерская, выходящая за пределы удовлетворения утилитарных — плоских и плотских — потребностей и потому дающая силы сразиться со свирепым безумием смерти.

СТРОФА 19. Развивается мотив искусство против бытия. Поэт переносит образ мертвой — «затоваренной обмо-

роками» — вселенной из реальности внешней во внутренний мир, в свое собственное сознание и в вопросительной форме утверждает превосходство личности художника над якобы безальтернативной волей хаоса и мрака. В четверостишии внятно звучит отказ быть механической игрушкой в руках погибельной судьбы. «Полуобморочное бытие», о котором пишет Мандельштам, имеет вполне конкретный социально-исторический адрес и осязаемые автобиографические черты: речь идет о тоталитарно-казарменном диктате, который превратил поэта в изгоя общества, в «непризнанного брата, отщепенца в народной семье» («Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...», 1931). Но даже находясь в опале, стончески переживая лишение: «...чаши на пире отцов, // И веселья, и чести своей» («За гремящую доблесть грядущих веков...», 1931), автор стихотворения отстаивает тем не менее свое право выбора пить или не пить «это варево» — жить по антигуманистическим законам тиранического режима или решительно отмежеваться от них. Последняя строчка — «Свою голову ем под огнем» — отсылает к 1-му стихотворению трехчастного мандельштамовского цикла «Кама» (1935), лирически повествующего о тех временах, когда поэт направлялся на пароходе к месту своей первоначальной ссылки — в уральский городишко Чердынь: «Там я плыл по реке с занавеской в окне, // С занавеской в окне, с головою в огне». Заслуживает внимания рассмотрение этого, не лишнего элемента загадки стиха в свете хлебниковских поэтических традиций (см. об этом примечание 3 к нашей статье «Ошибка Смерти» В. Хлебникова: авангардизм в контексте традиций», помещенной в I разделе настоящего сборника).

СТРОФА 20. Для того ль заготовлена тара // Обаянья в пространстве пустом... — Выше уже обращалось внимание на то, что смерть материализована в стихотворении через образную аллегорию покупателя жизнью. И. Семенко в связи с этим пишет: «Метафора «крупных оптовых смертей», торговли жизнями проходит через все стихотворение, порождая новый смысловой побег — «затоваривания» человеческого сознания. В этой цепи значений возникает и причудливый образ небесной «тары», заготовленной не для ужасов войны, а для «обаянья» — образ, по-своему связанный с теми упованиями на мирное небо, которые выражались в стихотворении «Опять войны разноголосица» (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С.107). В пользу справедливости данного суждения говорит и то, что в одном из вариантов стихотворения «Заблудился я в небе, — что делать?..» образ обаянья принадлежит пространству «мирного», а не «батального» неба.

...Чтобы белые звезды обратно // Чуть-чуть красные мчались в свой дом? — Новый отголосок теории красного смещения звезд (см. комментарий к строфе 18).

Красное смещение заметно особенно в спектрах небольших по величине звезд, именующихся «белыми карликами». Мандельштам переосмысливает астрономический термин: белые звезды у него — погасшие, переставшие излучать свет, иначе говоря, умершие. Тем и вызвано вопросительное восклицание, что смерть звезд происходит посреди космического великолепия («обаянья»), на непредназначенном для трагических катаклизмов — «мирном» — небе. Посредством однотипного стихового зачина «Для того ль...» эта строфа входит в контакт и семантически уравнивается со строфой 16: зрелище войн и смертей одинаково невыносимо для человеческих и звездных глазниц. Перед этим общим врагом в отношениях человека и звезд наступает что-то вроде замирения.

СТРОФА 21. «Последняя строфа, — отмечает Н. Струве, — не оставляет сомнения в том, что в основе «Солдата» лежит автобиографическая мотивация: один за другим заключенные, как на допросе или при входе в тюрьму, сообщают свой день и год рождения: обреченное поколение, к которому, по словам Ахматовой, «шло столько гибелей».

С большей чем когда-либо ясностью Мандельштам провидит свою судьбу, новый арест и смерть без погребения и могилы, как неизвестного солдата. <...> Снова и снова смерть предстает как неизбежная плата за верность велениям музы в дни, когда повсеместно царит пресмыкание, доносительство, страх и желание выжить во что бы то ни стало» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 106—107). «Обращенность на себя» заключительной строфы, «где и себя самого поэт представляет идущим вместе с «гурьбой и гуртом», как одного из бесчисленной толпы «неизвестных солдат», отмечает и И. Семенко (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 125). Однако эту причастность к общему и единому монолиту народных судеб у Мандельштама не следует, как думается, преувеличивать и тем более абсолютизировать: поэт одержим сознанием независимости личного «я», его самоценности и нерастворимости в людском «месиве и крошеве» (индивидуальность облика сохранена и подчеркнута вплоть до указания на точную дату рождения). Композиция «Стихов о неизвестном солдате» имеет пирамидальную конструкцию, основанием которой служат «толповые образы» (термин Мандельштама), «миллионы убитых задешево», а вершиной — трагический удел безабстрактной личности самого поэта, принимающего смерть — одного за всех. При этом в произведении задействованы все эмоционально-стиховые регистры — от полифонических, хоральных, «органых» — до «скрипичного» сольного «я», звучащего пророческой нотой, предчувствием близящейся роковой развязки собственной судьбы. И. Семенко, определяя идейный замысел стихотворения, находит, что «сюжет «неизвестного солдата», предельно детализированный антивсенный сюжет, имеет обобщающее, расширя-

тельное значение осуждения всяческой вражды и ненависти, всяческих страданий и гибелей»* (Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама... С. 125—126). Не соглашаясь с этим утверждением, Н. Струве по-иному трактует идейно-эмоциональный пафос «Стихов о неизвестном солдате»: «Основная тема — не гуманистический протест против войн, не мятеж поэта против неба <...>, а <...> прозрение предстоящей собственной смерти в безвестности, без могилы, среди бесчисленных жертв европейских войн, начиная с наполеоновских...» (Струве Н. Осип Мандельштам... С. 259—260). Вторая версия представляется более адекватной духовно-эстетической сути стихотворения; вместе с тем в своем реальном художественном бытии оно, вне всякого сомнения, вбирает и то, о чем пишет И. Семенко и на что, выражая в «Шуме времени» свое творческое *credo*, указывал сам Мандельштам: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному» (Мандельштам О. Египетская марка. С. 152). Приведенные исследовательские подходы, отражая содержательное многообразие стихотворения, не взаимоисключают, а взаимодополняют и взаимокорректируют друг друга. «Личное» отнюдь не мешает поэту испытывать весь страх и ужас предрекаемого всеземного апокалипсиса (через каких-нибудь два года разразится вторая мировая война, а спустя еще некоторое время планета содрогнется от атомных взрывов). А пережитые и переживаемые эпохами и народами — от исторически далеких до современных — трагические потрясения ведут к пронзительному и ошеломляющему самоосознанию своей физической и духовной обреченности в самое палаческое из всех прошедших по земле столетий.

* Известную близость к приведенной обнаруживает и позиция Вяч. Вс. Иванова в его разборе данного стихотворения (см.: Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии. С. 356—366).

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
Раздел 1. Из истории русского авангарда	
С. П. Ильёв. Художественное пространство в романе «Петербург» Андрея Белого	8
Р. Циглер. Дешифровка заумных текстов А. Крученых	31
Д. Янчек. Стихотворный триптих А. Крученых «Дыр бул щыл»	35
В. С. Баевский. Диалог поэзии и живописи в русском авангарде	43
В. И. Хазан. «Ошибка Смерти» В. Хлебникова: авангардизм в контексте традиций	47
М. Бёмиг. Русский авангард в Берлине 20-х годов	56
И. З. Белобровцева. Группа «ЛЕФ» и кинематограф (к вопросу о рецепции кинематографа в первой четверти XX века)	60
Раздел 2. Время и вечность в художественном сознании и творчестве русских писателей XX века	
А. А. Газизова. Конфликт временного и вечного в сознании человека революционной эпохи («Несвоевременные мысли» М. Горького)	68
А. М. Минакова. Народ и революция в социально-философском романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»	75
И. Ю. Ивановшина. Утопические корни художественного мышления В. Маяковского	90
Р. В. Мных. Гамлет и лирический герой дооктябрьского В. Маяковского (вечный образ и проблемы типологических схождений)	102
М. С. Бодров. «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского — попытка пролетарского эпоса	110
В. И. Хазан. Некоторые библейские архетипы в поэзии С. А. Есенина	118
Э. Б. Мекш. «Никогда старина не загаснет» (разинская коллизия в поэзии А. В. Ширяевца)	139
И. Г. Волович. Концепция народного характера в романе А. Чапыгина «Разин Степан»	148
Р. Г. Назарьян. «Конармия» И. Бабеля и «Партизанские повести» Вс. Иванова (заметки об одоропозитике ранней советской прозы)	156
А. Л. Зимин. Вечные образы в рассказах «фантастического цикла» Вс. Иванова	166
Т. М. Колядич. Образ матери в воспоминаниях В. Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона»	173
Н. О. Осипова. Жанр литературного портрета в современной советской литературе и горьковская традиция	177
А. Е. Нямцу. Функциональность культурных традиций в «Последней пасторали» А. Адамовича	190
В. А. Гаврилов. Контекст и подтекст в современной советской поэзии	200
Раздел 3. Эссе и комментарии	
Е. О. Пенкина. О некоторых закономерностях русского историко-литературного процесса	210
Г. Д. Гачев. Два Медведя: Пришвин и Бахтин (фрагмент из «Русской Думы»)	216
В. С. Баевский. Сугубо частное дело (попытка эстетики Иосифа Бродского)	243
В. И. Хазан. «Это вроде оратории» (попытка комментария лирического цикла, посвященного памяти А. Бслого, и «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама)	268

Чечено-Ингушский государственный университет

ПРЕДЛАГАЕТ

Вашему вниманию

следующие межвузовские сборники научных трудов
и монографии, подготовленные кафедрой советской литературы:
Общечеловеческое и вечное в литературе XX века
(русская и советская литература).

Грозный, 1989.

2 руб. 40 коп.

Вечные темы и образы в советской литературе.

Грозный, 1989.

1 руб. 50 коп.

Максим Горький и Чечено-Ингушетия.

Грозный, 1990.

80 коп.

Художественные функции мифа в русской литературе
XX века.

Грозный, 1991.

3 руб.

Хазан В. И. Проблемы поэтики С. А. Есенина.

Грозный, 1988.

1 руб.

Советская литература и Кавказ.

Грозный, 1991.

2 руб. 50 коп.

Хазан В. И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов
XX века (С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова).

Грозный, 1991.

3 руб.

Заказы на приобретение направляйте по адресу:
364907, г. Грозный, ул. Шерипова, 32, Чечено-Ингушский
госуниверситет, кафедра советской литературы,
Виноградовой Л. А.

ЭНППЦ «ДОСТОИНСТВО»,

созданный при Государственном Комитете СССР по народному образованию, предлагает Вам опубликовать результаты своих научных изысканий в сборнике трудов и реферативных материалов

«ДИССЕРТАНТ»

Цель настоящего издания — регулярно знакомить специалистов, представляющих все отрасли знания, с новыми творческими идеями и научными разработками преимущественно молодых ученых-аспирантов и соискателей, тех, кто не открыл еще свое имя для «большой» науки и для кого потому апробация важнейших итогов диссертационного исследования в печатных изданиях связана, как правило, с известными трудностями.

«Диссертант» — издание периодическое, комплектующееся по мере поступления материалов и выходящее не реже одного раза в два месяца. При высоком полиграфическом качестве сборника гарантируется его оперативность — публикация материалов через 1,5—2 месяца со дня получения рукописи.

Объем выпуска — 5,0 печатных листов. Присылаемые Вами работы могут быть выполнены в любом научном жанре — от кратких тезисов до пространной статьи (не исключена возможность издания монографического исследования в пределах указанного объема). Заявки принимаются как от научных учреждений и ВУЗов (ими в этом случае может быть подготовлен свой собственный выпуск), так и отдельных авторов. Стоимость печатного листа сборника «Диссертант» — 800 рублей. Оплата производится по безналичному расчету или почтовым переводом.

Наш р/с 608571 в Москомбанке «Санва», МФО 201490.

Наш адрес: 117261, г. Москва, абонентный ящик 746.

Телефон: 131-81-64

**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ
НАУЧНО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
«ДОСТОИНСТВО»**

приглашает Вас к сотрудничеству

— разработка и реализация практических мероприятий в рамках государственных целевых комплексных программ в области народного образования;

— осуществление деятельности в рамках программы «Творческая одаренность», включая создание специального благотворительного фонда за счет, собственной хозяйственной деятельности;

— содействие социально-творческой реабилитации детей с аномальным развитием;

— разработка и производство дидактических материалов — учебников, учебных пособий, наглядных пособий, включая аудиовизуальные средства отображения учебной информации, тренажеры, контрольно-обучающие программы, средства, методы и компьютерные технологии контроля и оценки (измерения) качества личности, ее знаний и умений;

— разработка, производство и реализация компонентных новых информационных технологий, средств вычислительной техники, технического и программного обеспечения;

— выполнение научных исследований и разработок, реализация на их основе компьютерных технологий в области диагностики человеческих качеств, обучения, мониторинга и проектирования в различных областях;

— производственное обучение;

— обучение, подготовка, переподготовка и повышение квалификации педагогических кадров;

— создание инструментальных средств разработки программ учебного назначения в образовании;

— организация производства и оказание услуг в области кино-, видео-, аудио-, рекламно-информационной, переводческой и редакционно-издательской деятельности;

— производство изыскательских, художественно-дизайнерских, и художественно-оформительских работ.

**117261, Москва, абонентный ящик 746,
Телефон 131-81-64**

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ НАУЧНО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЦЕНТР

«ДОСТОИНСТВО»

на базе опытной школы системы (детский сад-школа-лицей) № 109 Черемушкинского района г. Москвы проводит занятия творческого семинара для руководителей школ и преподавателей по теме «Разработка и организация новой модели школы». Целью семинара является оказание помощи педагогическим коллективам, стремящимся работать в инновационном режиме.

Помимо программных лекций ведется дифференцированная работа руководителей и преподавателей школ в микрогруппах по интересующим их проблемам.

Участники семинара имеют возможность выбора интересующих их тем из предложенного перечня. Центр обеспечивает слушателей необходимой методической литературой.

Центр размещает слушателей семинара в комфортабельных гостиницах, организует питание, обслуживание транспортом, культурный досуг (посещение театров, концертов, музеев). Оплата участия в семинаре предварительная, по безналичному расчету.

Для оптимальной организации работы семинара просим заранее обозначить круг интересующих Вас тем.

Ваши пожелания и заявки на участие в семинаре направляйте по адресу: 117261, г. Москва, абонентный ящик 746; контактные телефоны: 131-81-64, 434-51-08.

ПРОГРАММА

1. Разработка и организация новой модели школы.
2. Управление педагогическим процессом в условиях эксперимента.
3. Финансово-экономическая деятельность школы-лицея.
4. Новые подходы в организации воспитательной деятельности учащихся.
5. Правовое регулирование деятельности школы в новых условиях.
6. Государственная программа «Творческая одаренность».
7. Задачи психологической службы школ.
8. Организация компьютерного обучения в начальной школе.
9. Интегративный подход к развитию детей 4—5 лет.
10. Интенсификация обучения письму в начальной школе.
11. Интенсивные методики обучения иностранным языкам в начальной школе.
12. Некоторые подходы к дифференцированному обучению учащихся в средней школе.
13. Организация работы в лицейских классах.

- | | |
|--|---|
| 14. Диагностика учащихся в процессе дифференциации обучения. | литературе гимназических классов средней школы. |
| 15. Курс социальной психологии в лицейских классах. | 19. Экспериментальные программы по химии для гимназических и лицейских классов. |
| 16. Преподавание физики и математики в лицейских классах. | 20. Проведение «круглых столов» с руководителями семинаров. |
| 17. Новые подходы к изучению изобразительного искусства в средней школе. | 21. Выездные занятия на базе Московских лицеев и гимназий. |
| 18. Новое содержание программ по | 22. Посещение Московского Центра по профориентации учащихся. |

ЕСЛИ КРУГ ВАШИХ ИНТЕРЕСОВ ВЫХОДИТ ЗА РАМКИ
ПРЕДЛОЖЕННОЙ ПРОГРАММЫ, ПРОСИМ УКАЗАТЬ ИНТЕРЕСУЮЩИЕ
ВАС ТЕМЫ:

ЦЕНТР «ДОСТОИНСТВО» БУДЕТ РАД С НАИБОЛЬШЕЙ
ЭФФЕКТИВНОСТЬЮ ВЫПОЛНИТЬ ВАШИ ПОЖЕЛАНИЯ

Наш р/с 608571 в Москомбанке «САНБА»,
МФО 201490, индекс банка 117335.

Педагогический центр «Достоинство»

Сдано в набор 27.02.91.

Подписано в печать 26.06.91.

Формат 60×90¹/₁₆.

Объем 20,0 п. л.

Заказ 51.

Тираж 1000 экз.

Цена 5 руб.

Московская типография № 8 РГПО «Союзбланконздат»
Министерства информации и печати СССР
107078, Москва, Каланчевский туп., 3/5

5 руб.