XXI СВЯТО-ТРОИЦКИЕ ЕЖЕГОДНЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ АКАДЕМИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ В РХГА



Н. А. НЕКРАСОВ: PRO ET CONTRA

К 200-летию со дня рождения

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ РАКУРСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1

Бурая Мария Анатольевна,
кандидат филологических наук,
Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований
Дальневосточного федерального университета
m_buraya@mail.ru

ОБРАЗ АЙЯ-СОФИИ В ОДНОИМЕННЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ И. БУНИНА И О. МАНДЕЛЬШТАМА

В статье предлагается сопоставительный анализ двух одноименных стихотворений «Айя-София» И. Бунина и О. Мандельштама. В работе предполагается мотивировка появления подобных текстов особенностями развития тем и образов мировой культуры в творчестве поэтов. В ходе анализа исследуется связь данной темы с контекстом гносеологических и онтологических проблем творчества авторов, а также их поэтологическая реализация в стихотворных текстах.
Ключевые слова: «Айя-София», И. Бунин, О. Мандельштам, мировая культура, гносеологическая проблематика.

Buraia Maria A.

THE IMAGE OF HAGIA SOPHIA IN THE POEMS OF THE SAME NAME BY I. BUNIN AND O. MANDELSTAM

The article is devoted to comparative analysis of two single-named poems “Hagia Sofia” by I. Bunin and O. Mandelst’am. The main work’s thesis consists of the fact that idea of these texts was motivated by meaningful evolution of world’s culture theme. The article characterizes the connection of these theme with author’s gnoseological and ontological problems of works and their poetry’s realization.
Keywords: “Hagia Sofia” by I. Bunin and O. Mandelst’am, world’s culture, noseological problems.

Актуализация интереса к теме мировой культуры на рубеже XIX–XX веков не вызывает сомнения; ее поэтические реализации исследованы широко и многосторонне, однако, очевидно, что до сих пор существует ряд явлений, нуждающихся в более глубоком понимании их генезиса, с одной стороны, и в более системном анализе, включающем новые ракурсы рассмотрения, с другой. Два одноимённых стихотворения И. Бунина и О. Мандельштама начала XX века, обращённых к широко известному памятнику архитектуры, также многократно привлекали внимание учёных в том или ином аспекте, однако предполагаемое сопоставление не было произведено последовательно и полно. Традиционно принято говорить о стихотворении Бунина как о потенциальном источнике влияния и воздействия на произведение Мандельштама, о возможности формирования византийского текста в русской поэзии рубежа веков [6]. При этом ввиду сложившейся исторически на основе биографических материалов тенденции воспринимать поэтов как антагонистов их художественные миры крайне редко становились предметом научного исследования. Тем не менее две «Айи-Софии», появляющиеся с разницей в несколько лет, дают возможность для постановки подобного вопроса о типологическом философско-эстетическом сходстве двух мифопоэтических систем.

При очевидных различиях произведений с точки зрения как содержательных особенностей, так и поэтологических, их первым и ключевым для дальнейшего понимания сходством оказывается заданная, но не реализованная отнесённость к экфрасису. Так, и у Бунина, и у Мандельштама в название вынесена реалия мировой культуры — архитектурный памятник, что предполагает возможное определение обоих стихотворение как экфрасисов, при широком понимании последнего как «всякого воспроизведения одного искусства средствами другого» [3, с. 18]. Но в этом же определении обозначено то целеполагание, которое должно быть у автора и которое отсутствует у обоих поэтов: воспроизведение. Ни Бунин, ни Мандельштам не воспроизводят в поэтическом тексте художественный мир

архитектуры, воплощённый в Айе-Софии. Качественно новое произведение, а не воспроизведение оказывается итогом творческого акта обоих поэтов, что, таким образом, ставит перед исследователем и читателем вопрос о том, какая иная философско-эстетическая концепция мотивировала двух авторов сделать ценностным центром своих стихотворений знаменитый памятник мировой культуры. Хрестоматийным является справедливое указание на концепт своего и чужого в творчестве как Бунина (тема востока, турецкие стихотворения, Восток и Запад и т.п.), так и Мандельштама («тоска по мировой культуре», диалог культур), однако, кажется правомерным рассматривать этот комплекс представлений с ведущей темой мировой культуры в рамках более широкого, потенциально сверхтекстового сюжета о познании.

Очевидно, что в ситуации рубежа XIX-XX веков одной из принципиальных задач как личностного, так и коллективного мышления становится восстановление утраченной целостности. Но реальное воплощение этого оказывается невозможным в контексте политических, экономических и социальных потрясений и катастроф, охвативших начало XX столетия. Потенциальная целостность может быть реализована в интеллектуальном или эмоциональном акте, опредмечивающимся и завершающимся с появлением произведения искусства. Вторичная идеальная бытийность и гармоничная завершённость эстетического объекта сущностно противостоит разрозненной хаотической действительности. Автор-творец произведения специфически удваивает это событие: проживая его в собственном опыте создания текста, он наделяет им своего героя. Вероятно, оцениваемые как экзотические, интеллектуальные или романтические опыты поэтов начала XX века были одной из форм реализации нового типа героя — человека познающего, или человека творящего. Однако, непосредственный путь познания и потенциального творчества может быть интерпретирован различно, в соответствии с индивидуально-авторской мифопоэтической картиной мира.

Со- и противо- поставление философско-эстетической концепции поэтов начинается с обнаружения первого тождества и сразу возникающего первого различия — в абсолютном начале текста. Стихотворения имеют идентичные заглавия номинативного типа, в которых утверждается факт бытия конкретного предмета, в данном случае — памятника мировой культуры. При этом за исключением названия акцентированно выделяются прежде всего не сходства, а различия текстов как на уровне тематического содержания, так и архитектонико-композиционного оформления. Потенциально возможные как соразмерные (шестнадцать стихов бунинского текста для предполагаемых четырёх катренов и двадцать стихов Мандельштама в актуальных пяти) произведения воспринимаются как резко противопоставленные уже на уровне визуального восприятия читателем авторской архитектоники, но это несходство тем более рельефно поддерживается полным совпадением названий. Очевидно, что подобная аналогия сходств и различий, соотнесенных друг с другом, приобретает константный характер и становится самодостаточной поэтологической особенностью, предполагающей объяснение в развитии лирических сюжетов текстов.

Первой из таких дихотомических пар сходств-различий можно считать использование названия памятника в тексте у Мандельштама и его отсутствие как маркированный минус-прием у Бунина. У Мандельштама заглавие стихотворения дублируется повтором имени собственного в абсолютном начале первого стиха. В абсолютном начале заявлен памятник архитектуры и структурно (синтаксически и интонационно) выделен в изолированной позиции с приданием подчёркнуто бытийного статуса посредством номинативной конструкции: «Айя-София — здесь остановиться» [2, с. 61]. У Бунина же нет ни только прямой номинации, но в широком смысле его текст менее насыщен узнаваемыми деталями и подробностями, которыми изобилуют стихотворение Мандельштама. Строго говоря, если исключить из пределов читательского восприятия названия обоих произведений, стихотворение Мандельштама сохранит определённость принадлежности данному памятнику, тогда как в случае с Буниным эффект отождествления и узнавания будет менее

однозначен. Тем не менее аутентичность памятника сохраняется в тексте Бунина со снятыми номинациями, но требует сознательной работы читательской мысли.

Не менее значима и другая, общая для обоих стихотворений особенность — отсутствие имплицитной формы субъектного присутствия, которая, однако, не замещается обобщённостью в значении отстранённости или обезличенности. Можно предположить, что стихотворения-экфрасисы тяготеют к двум основным формам субъектной системы: с эксплицитно выраженным «я», реже «мы», чаще всего представленной лирическим героем и предполагающей нахождение в непосредственной близости к предмету постижения (памятнику) и с отсутствующей формой эксплицитного выражения, при которой точка зрения субъекта намеренно не задана как автономная.

В случае с Мандельштамом элиминация эксплицитного присутствия субъекта может быть мотивирована биографическими обстоятельствами: поэт никогда не был в Константинополе. Это, вероятно, предопределило появление и акцентуацию в художественной реальности мотива личного незнакомства: автор не пытается создать ситуацию вымышленного присутствия, но усложняет субъектно-объектную структуру стихотворения. В «Айе-Софии» Мандельштама появляется еще один субъект, выполняющий функцию посредника: Айя-София — очевидец — слово очевидца — лирический субъект — слово об Айе-Софии лирического субъекта.

Биографический опыт Бунина прямо противоположен опыту Мандельштама: очевидно, что уже факт особой датировки текста позволяет установить связь художественного целого с контекстом реальных событий жизни поэта. С одной стороны, создание стихотворение (в течение трёх лет) заявлено как процесс, как длительность и протяжённость, что, вероятно, связано с повышенной сложностью осмысляемых автором идей. С другой стороны, даты создания текста (1903–1906) могут быть рассмотрены как период, ограниченный двумя путешествиями Бунина в Константинополь: после первой поездки в 1903 г. и перед второй в 1907 г. Значимость первого личного знакомства поэта со столицей бывшей Византии широко известна, связь стихотворения с очерком «Тень птицы» также не вызывает сомнения. Однако, факт непосредственного нахождения «внутри» памятника предопределил и особенный подход к его последующему художественному воссозданию. Первый взгляд лирических субъектов двух поэтов будет принципиально различным уже в силу их несходного опыта.

Первая строфа стихотворения Бунина отвечает читательскому ожиданию в желании увидеть предполагаемую Айю-Софию, заявленную в названии. Для реализации этого и выбирается точка зрения неназванного, но непосредственно, лично присутствующего субъекта, позиция которого могла бы быть определена как «причастная вненаходимость», но с некоторыми уточнениями. Герою, действительно, свойственно панорамное зрение, возможность охватить вертикаль пространства в соотнесении с собственным представлением о величине, однако, подход к изображению происходящего в первой строфе можно расценивать как своеобразный прием остранения. Восприятие разворачивающихся событий как неясных, как способных быть изображёнными, но не понятыми до конца отчётливее всего задаётся мотивом звучания непонятного языка, чья акцентуация подчеркивается и в голосе самого субъекта акцентированным анжамбеманом: «непонятный \ Звучал язык» [1, с. 177]. Образы и мотивы первой строфы являются значимыми не только для развития лирического сюжета стихотворения, но и для всего контекста творчества Бунина: образ языка, мотивы звучания/чтения, образ книги (Священной Книги), мотив света, мотив вышины/высоты.

Происходит важное соединение национальных реалий, придающих тексту поэта знаменитый экзотический колорит, с индивидуально-авторскими ключевыми универсальными идеями и представлениями. Поэтому, вероятно, особенная торжественность строфы определяется не только деталями интерьера и почти сакральной «неизвестностью» для субъекта, но, наоборот, не требующим перевода, выходящим за пределы ограниченного культурным кодом сознания, действием — чтением. Позиция ключевого слова, задающего

мотив чтения в конце второго стиха на границе строфы, в её структурном центре неслучайна и маркирована двумя семантически нагруженными тире, которыми оформляется причинно-следственная цепочка: «звучал язык» — «шейх читал» — «купол пропадал» [1, с. 177]. Кольцевая же композиция этого ряда процессуальных действий обрамляется соотнесёнными мотивами света и тьмы: «светильники горели» — «в мраке пропадал» [1, с. 177]. Остранённое, «чужое» сознание, ставшее свидетелем акта чтения на непонятном языке, тоже совершает путь от света к мраку, хотя характерно, что противопоставление по вертикальной оси верх-низ не поддерживается. И светильники, обычно ассоциирующиеся с идеей нахождения на какой-либо высоте по отношению к человеческому восприятию, и тем более купол связаны с представлением о верхе/небе. Однако, по отношению к светильникам как реалии подчёркнуто земной и материальной, именно купол будет восприниматься лирическим субъектом как пропадающий во мраке, что оказывается в причинной-следственной цепи лирических событий строфы обусловлено именно предшествующим чтением шейха. Такая субъектная структура и ряд других особенностей строфы задают в развитии сюжета целого проблему соотношения своего и чужого. Но эта же проблема, хотя и в принципиально ином представлении, вводится первой строфой стихотворения Мандельштама.

В стихотворении «Айя-София» отношения между очевидцем (то есть видевшим, знающим реально) и лирическим субъектом достоверны и доверительны, чужая точка зрения оказывается неискажённой и точной, что позволяет свободно ссылаться на неё как на собственную. Последнее оказывается особенно важным: в такой консолидации точек зрения «я» и «не-я» находит выражение один из ведущих мотивов как данного текста, так и темы мировой культуры в целом — это мотив благотворного влияния заимствований (в первую очередь культурных). Этот мотив тесно связан с рядом других, прежде всего с мотивом объединения, перерастающего из количественного-механического в духовное — мотив единения/единства/соборности (главным образом, культурного и творческого сознания).

Интересно отметить, что в образе очевидца Мандельштам сохраняет и историческую достоверность конкретной ситуации, и одновременно вводит в контекст значимый для собственной мифопоэтической системы образ. В очевидце «Айи-Софии» переосмысливается, таким образом, реальность опыта Прокопия Кесарийского [5, с. 201–298], бывшего современником строительства и оставившим свои свидетельства, из контекста которых и возникает единственное сравнение стихотворения: «купол <…> / как на цепи, подвешен к небесам» [2, с. 61]. Возможно предположить здесь удвоение эстетической ситуации: опыт Мандельштама-поэта как создающего стихотворение об Айе-Софии возникает на основе опыта Мандельштама-читателя, знакомого с трудом современника и очевидца строительства собора.

Первый взгляд на Айю-Софию, как и в стихотворении Бунина, — это взгляд в глубь истории памятника, здесь это взгляд синтезирующий, резюмирующий подразумеваемое прошлое. Мотив единства находит свое выражение в подчёркнутом отсутствии дифференциации по национальному/религиозному или какому-либо другому признаку: «Господь» (любой верховный бог любой религии), «народы» и «цари» (все связанные с памятником правители). Субъективный характер восприятия реальной истории памятника в данном случае очевиден: события, завоёванного и превращённого в мечеть собора не вызывают драматического отношения со стороны субъекта. Более того, в тексте нет прямого упоминания об этих реалиях, а множественность господствующих наций и культур (народы и цари) воспринимается равно положительно. В исторических событиях Мандельштам видит следствие целесообразности. В этой связи характерен повторяющийся мотив суда/суждения, однако, в данном стихотворении имеющий несколько иную природу. Теперь этот мотив отнесён не к судье, а к Господу, то есть к высшей власти, обладающей не светским гражданским, а высшим духовным знанием.

Этот суд наиболее целесообразен, поэтому первые два стиха (содержащие в подтексте указания на историческую смену властных, культурных и религиозных влияний) получают

в двух последних объяснение. Факт мотивации обладает значимостью и ценностью как таковой (что значительно увеличивает ценность Господнего суда), а на текстовом уровне находит выражение в акцентуации частицы «ведь», занимающей позицию абсолютного начала. Но в содержательном отношении мотивировка оказывается предельно субъективной, совмещая внешнюю визуальную точку зрения на собор с телеологической. Если развернуть логические причинно-следственные отношения, получится: так как купол твой подвешен высоко к небесам, здесь Господь судил остановиться народам и царям. Мотив остановки в первой строфе — это мотив динамический. Остановка как действие предполагает включённость в процессуальность и может существовать только в соотношении с неким длительным действием, протекающим во времени (по отношению к которому остановка — некий момент, делящий на «до» и «после»). Таким образом, само бытие памятника (онтологический мотив задается уже нехарактерной для Мандельштама синтаксической структурой первого стиха) оказывается частью динамического процесса развёртывания времени и истории и потому становится целесообразным.

Однако, главное содержание субъективной мотивировки связано с другим образом — образом купола. И здесь необходимо заметить, что единственное дословное текстовое совпадение первых строф стихотворений двух поэтов, — это купол: «купол необъятный / В угрюмом мраке пропадал» [1, с. 177], «купол твой, по слову очевидца, / Как на цепи, подвешен к небесам» [2, с. 61]. Аналогическое сходство в разработке образа купола обнаруживается уже на уровне архитектонического и композиционного оформления: и у Бунина, и у Мандельштама образ вводится в предпоследнем стихе строфы, а также является смыслообразующим в анжамбемане. Концептуальные для развития лирического сюжета различия задаются вторым компонентом анжамбемана, процессуальным действием или признаком купола: активным у Бунина («пропадал») и пассивным у Мандельштама («подвешен»).

Очевидно, что купол в системе культурологических реалий обоих поэтов занимает особое место и приобретает символическое значение, синтезирующее мотивы, относящиеся к развитию различных тем. Как исторически одна из древнейших архитектурных пространственных форм купол соединяет романскую и византийскую культуру. С религиозной точки зрения, купол — общий элемент, используемый как в христианских соборах, так и в мусульманских мечетях. Эти детали позволяют связать с образом купола мотив единства, прежде всего культурно-исторического. Временное единство связано с другой характеристикой купола — с его формой. Полусфера — это, с одной стороны, идея окружности, закруглённости, которая несёт идею длительности, отсутствия видимых пределов и углов. С другой стороны, сферичность ассоциируется с главной сферой — Землёй (планетой), то есть предельным охватом пространства. У обоих поэтов связь купола и неба усиливается: непосредственно у Мандельштама («подвешен к небесам») и перифрастически у Бунина («в угрюмом мраке»). Различия в способе и образе связи с небом также знаменательны.

Непосредственно небо у Бунина в первой строфе не возникает, создается своего рода смысловая неразличимость: читательская ассоциация связывает купол с небом как сферой, куда он устремлён в пространстве, но с точки зрения субъекта, находящегося внутри купол может пропадать в мраке самого интерьера храма, светильники которого не способны аналогически заменить солнце. Тогда возникает возможность со- и противо- поставленных в подтексте мотивов (светильники — солнце, интерьер храма — небо), где один из членов оппозиции репрезентирует материальное (культурное), а второй — природное, в первой строфе эксплицитно не представленное. Но что не менее важно для контекста целого — это проявление субъектной оценки: угрюмым мрак оказывается для лирического субъекта. Выбор эпитета в данном случае симптоматичен для понимания происходящего с воспринимающим сознанием. Происходит своего рода тавтологическое усиление (ряд значений слова прямо предполагает включение мотивов суровости, неприветливости, неслучайно «угрюмый» часто толкуется через «мрачный») одного и того же мотива, что,

вероятно, имеет обоснование и одной из предполагаемых этимологий слова «угрюмый»: др.-в.-нем. in-grûên, ср.-в.-нем. grûen, grûwen «содрогаться, страшиться», нов.-в.-нем. grauen «охватывать (об ужасе)», Greuel «ужас, жуть», др.-в.-нем. ir-grûwisôn «испытывать ужас», ср.-в.-нем. grûsen, griusen, нов.-в.-нем. grausen «страшить». Страх лирического субъекта может быть объяснен как своеобразным предчувствием будущих событий, так и ощущением дискомфорта, появившимся в результате чтения на «непонятном» языке. Характерно, что герой и не следует ритуальному поведению, которое предполагается обрядом: он не закрывает глаза полностью, продолжая видеть «угрюмый мрак». Вероятно, именно эта неспособность понять (а значит принять и сделать своим) объясняет эффект исчезновения из поля зрения субъекта купола в угрюмом мраке. Небо не готово открыться присутствующему при происходящем «чужому» на данном этапе сюжета.

У Мандельштама же появляющийся образ цепи лишён негативной оценки, связанной с мотивом несвободы и насильственного присоединения. Но связь неба и купола в первой строфе актуализирует другие мотивы, традиционно ассоциирующиеся с образом цепи: это мотив последовательности и связи отдельных частей/звеньев в единое целое. Однако, образ цепи возникает в составе сравнения, что позволяет лишь провести аналогию с целью реализовать мотивный комплекс последовательной и взаимообусловленной связи явлений. Реальная связь купола и неба остается нераскрытой, но синтаксическая конструкция стиха имплицитно содержит указание на причину. Форма страдательного залога убирает акцент соотнесённости действия к субъекту, но идея личного присутствия не снимается, а принимает максимальную степень обобщённости. Купол, представляющий целый собор, таким образом, лишается конкретного создателя, являясь результатом-творением целесообразности вообще.

Другим значимым аспектом сходного построения строф является образная система: в каждом из катренов есть значимый для дальнейшего развития лирического сюжета персонаж или система персонажей. У Бунина — это шейх, с которым у Мандельштама можно соотнести обобщённый образ царей; и очевидец, не представленный у старшего поэта непосредственно (но функции очевидца выполняет, вероятно, сам лирический субъект).

Возможная аналогия между царями и шейхом основывается на многозначности последнего слова: так, шейх — не только исламский богослов, но и шире — любой правитель. Естественно, что останавливающиеся цари в Айе-Софии из стихотворения Мандельштама — в том числе и шейхи. Однако, если для младшего поэта возможна недифференцированность обобщения, то Бунин воссоздаёт конкретную узнаваемость традиции чужой культуры. Шейх не только индивидуален, конкретен, он занимает более высокую ценностную позицию, отделяющую его от лирического субъекта: именно он является носителем активных действий в стихотворении, а также носителем особого (сакрального) знания в первой строфе. Эти характеристики определяют его восприятие как «великого».

Можно предположить, что сопоставимым по значению и функциям с образом шейха Бунина у Мандельштама будет очевидец, с которым связана идея чужого мнения, заявленная прежде всего как ссылка на чужое слово: «по слову очевидца». Чужое слово, позволяющее приобщиться к невиданному раннее, углубить свое познание — основное лирическое событие, происходящее на уровне глоссализации и субъектной организации. Единство слова очевидца и лирического субъекта выражает идею благотворного влияния чужого и гармонического слияния. Абсолютно идентичная идея характеризует развитие лирического сюжета стихотворения, уже намеченного в первой строфе и развитого во второй. Синтаксический параллелизм первых стихов первой и второй строфы маркированно выделяет собственно предмет рефлексии («Айя-София») и период времени («и всем векам» [2, с. 61]). Таким образом, Айя-София и вечность, непрерывность времени оказываются тесно и взаимно связаны, аналогичны и подобны.

Отсутствие последующего членения на строфы значимо для архитектоники и композиции стихотворения Бунина, при этом условно можно провести смысловое членение

двенадцати стихов, которое поддерживается и на уровне пунктуации: многоточие после выделенного второго катрена, точка — после третьего, восклицательный знак — после четвёртого. Динамика этих знаков соотносится с последовательностью развития эмоционального состояния лирического субъекта: потрясение — спокойствие — радость. От отсутствия возможности полного понимания в позиции «чужого» к принятию жизни в её красоте и гармонии: такими оказываются основные этапы сюжета целого текста. Три основных точки в развёртывании второй части — это и есть процесс познания, который не мог быть полностью реализован в первом катрене. Четыре стадии стихотворения, в целом, соотносятся с традиционной мифологической схемой, выделяемой исторической поэтикой в солярном и вегетативном варианте: потеря (исчезновение) — подвиги (страдания) — преследование (поиски) — победа (обретение) [8]. Специфической инициацией для воспринимающего сознания у Бунина и оказывается знакомство субъекта с памятником мировой культуры.

Центральное лирическое событие, совмещающее предполагаемые и подвиги, и страдания, неслучайно занимает композиционный центр стихотворения и завершается ритуально-символической смертью, причём характерна акцентуация феминности в перифрастической форме номинации: «мёртвою, слепою / она лежала на коврах» [1, с. 177]. В фокализирующем ряду эпитетов заданы мотивы смерти и слепоты в порядке, нарушающем традиционную логику: смерть не предполагает способность к зрению, но, очевидно, что данные признаки связаны ассоциативной, значимой для индивидуальной-авторской мифопоэтической картины мира связью. Слепота жертвы соотносится с мотивом необъятного мрака в восприятии лирического субъекта из первой строфы. Возможно провести аналогию между принесённой шейхом жертвой и жертвой-субъектом, окружённым непонятным языком и неспособным соединиться с остальными в акте чтения. В оппозиции же к воспринимающему субъекту оказывается шейх, носитель активных действий в первых восьми стихах текста и наделённый способностью управлять своим зрением: «закрыл глаза» [1, с. 177] (в отличие от лирического субъекта, который с открытыми глазами мог видеть лишь мрак). Анаграммически сближённые «великий» и «лик» как характеристики образа шейха также связаны с их различным на данном этапе развития сюжета участием в процессе познания. Заданное в начале как исходное величие шейха проясняется дальнейшими деталями: способность к чтению, а также участием в жертвоприношении, которое требует индивидуального, личностного начала, традиционно связанного с глазами в частности (взглядом) и лицом в целом. Однако, портретная деталь «поднял лик» способна вызвать и ассоциацию с некоторой неестественностью, механизированностью жеста, возможностью лика обернуться личиной. Подобное прочтение можно объяснить заданностью роли изображаемого героя как шейха — наделённое властными полномочиями и особенными свойствами не как лицо частное, а как носитель особой функции.

Другой образ в субъектной структуре вторых четырёх стихов — это образ толпы, который вызывает ассоциацию с народами из первого катрена стихотворения Мандельштама, но имеет иную семантику. Народы были представлены в движении, очевидно, свободном, на пути которых оказалась суждённая Богом остановка в пространстве — Айя-София. Толпа же из стихотворения Бунина, в отличие от шейха, безлика, хотя, вероятно, в отличие от лирического субъекта, наделённая способностью понимать язык службы. В развитии условно выделяемого второго катрена толпа также представляет собой вариант жертвы за счет испытываемого страха от происходящего, а также в представленном подчёркнуто-пластически жесте шейха в начале строфы, когда на толпу непосредственно переходит роль жертвы: «кривую саблю вскинув над толпою». В дальнейшем мотив жертвенности по отношению к толпе усиливается за счет акцентуации её пассивности: «страх / царил в толпе» [1, с. 177]. Этим задаётся особая позиция лирического субъекта: с одной стороны, он продолжает оставаться чужим, не слитым с толпой, не испытывающим с ней единства, с другой, эта выделенность позволяет ему не занять раз и навсегда позицию

жертвы, не поддаться страху, соответственно, для него открыты иные возможности в будущем, тогда как толпа больше в тексте не появляется.

Расширение времени и пространства в связи с изменением структуры действующих или воспринимаемых субъектным сознанием лиц происходит и в соответствующем катрене стихотворения Мандельштама. Соединительный союз в абсолютном начале второй строфы делает отнесённое к прошлому историческое содержание вечным и непреходящим. Указание на знаменитые зелёные колонны, привезённые из Эфеса при строительстве собора, как и употребление поэтом римского аналога имени древнегреческой богини позволяет сделать византийскую культуру преемницей как древнегреческой, так и древнеримской традиции. Характерен параллелизм строк в отношении действующих субъектов: в первой строфе — это судящий Господь, благодаря которому Айя-София обретает особую судьбу во времени и пространстве; во второй — Диана, по «позволению» которой собор обретает свои столбы. Выбор слова «столбы» также симптоматичен: использующий достаточно точную архитектурную терминологию в другой строфе, по отношению к колоннам Мандельштам употребляет «столбы» (то есть вместо видового — родовое обозначение). Столб, однозначно, — более привычное и имеющее особый набор коннотаций обозначение. Сама этимология слова (от праславянской формы *stъlbъ) вводит имплицитно в контекст стихотворения древнерусскую культурную традицию.

Многозначное в русском языке слово столб/столп вызывает ряд ассоциаций, находящих развитие в лирическом сюжете. Помимо прямого и первого значения столба как вертикальной конструкции, поддерживающей своды, перекрытия, это — столп как памятник в виде колонны, воздвигаемый в честь какого-либо события (мотив памяти); столп как опора чего-либо нематериального (характерен синонимический ряд, представленный к данной лексеме в словарях — глава, защита, основание, твердыня, надёжная защита, оплот). В духовной традиции принято говорить о столпе веры: пять столпов ислама как религии, сменивший христианство в истории Айи-Софии, таким образом, также не являются случайными. Наконец, в контексте русской культуры начала XX века известная (в том числе и Мандельштаму, по свидетельствам его вдовы) книга П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины» [9]. Очевидно, что одно из ведущих подтекстовых лирических событий второй строфы — снятие идеи национального и религиозного антагонизма, мотивированное ведущей в контексте взглядов Мандельштама идеей культурного единства и преемственности.

Вторая строфа произведения Мандельштама вводит в культурно-исторический контекст стихотворения императора Юстиниана Первого. Оценка реального исторического деятеля оказывается высокой: он заявлен как пример для подражания. Не отмечая известных свидетельств о чрезмерной тщеславности императора, поэт делает его прежде всего создателем совершенного произведения искусства, которому в своеобразном смысле «подчиняется» богиня Диана. Важная для исторического Юстиниана задача утвердить идею единого и единственного Бога в художественном тексте получает иное воплощение, предполагающее невозможность утверждения одного в предпочтении другому, но сосуществование и взаимодействие всех разнохарактерных слагаемых. Но интересно, что появление женского образа богини у Мандельштама имеет аналогическую параллель и в стихотворении Бунина.

Не будучи названной непосредственно, предполагаемая жертва эксплицирована как «она» с семантически акцентированной, а не просто грамматически мотивированной заменой формой местоимения. В абсолютном начале четвёртого стиха («она лежала на коврах» [1, с. 177]) «она» — значимое воплощение феминности, женского начала как такового, идея жертвы как неполностью одушевлённого предмета-объекта уходит на второй план, уступая место антропонимическому образу. У обоих поэтов женское начало при маркированном статусе и функции (богиня у Мандельштама, жертва, этимологически однокоренная с жрецом) оказывается страдательным, пассивным началом, необходимо идущим на своего рода жертву или ей становящейся ради акта творения, осуществляемого началом мужским.

Однако, при преобладании мужского начала в системе действующих персонажей (шейх, Господь, очевидец, строитель) женское начало приобретает особое значение в образе Айи-Софии, а впоследствии у Бунина и в ряде символических мифологем, с ней связанных (Любовь, Весна). Таким образом, устанавливается своего рода гармоническое сочетание мужского-женского.

У Бунина это женское начало в пределах развития всего текста связано с особой динамикой. Уже отмеченное отсутствие названия не предполагает экспликации женского начала до текстового развития, как это происходит у Мандельштама. Впервые феминность задается с образом жертвы, обозначенной перифрастически — «она». И два главных эпитета (мёртвая и слепая) сближают жертву и лирического субъекта: отсутствию у него понимания чужого текста и воспринимаемому мраку соответствует невозможность зрения у неё. Фокализация эпитетов противоречит логике, согласной которой второй эпитет мог быть не нужным («мёртвая» уже предполагает слепоту). Очевидно, что указание на слепоту лишает её той точки зрения, которая есть у лирического субъекта-очевидца: для него храм предстает во мраке, но возможность видеть окружающее пространство сохраняется, тогда как она полностью исключения из вертикали, взгляда наверх. Она — «на коврах» [1, с. 177], и этот мотив имеет ведущей не описательную функцию, цель которой воспроизвести особенности мусульманского интерьера. Её пространство после смерти и слепоты — целиком пространство низа, пола, противопоставленное пространству первой строфы очевидца. Одновременно с этим ковры, воспринимаемые лирическим героем, есть исходная точка низа, от которого устанавливается вертикаль, связывающая с верхом, воплощённым куполом. Это полностью соответствует традиционной арабской символике ковров как священного предмета, который может перенести верующего на более высокий уровень бытия. И так как «она», будучи мёртвой и слепой, не способна к восприятию вертикали, роль жертвы, но качественной иной, берет на себя лирический субъект.

Окончание второй строфы многоточием полностью соответствует завершению второй стадии инициатического обряда, причём лирический субъект Бунина воплощает её в обоих вариантах, пассивном и активном — он претерпевает, как всякая жертва страдания, но в отличие от буквальной жертвы, смерть которой не предполагает продолжения, он возрождается уже в качественном новом состоянии (что напоминает о изначальном тождестве жертвы и жреца). Поэтому третья строфа у Бунина делит стихотворения в общей композиции целого на две части, что подчёркнуто употреблением метасоюза «а»: «а утром» [1, с. 177]. Художественное время развивается соответственно основным лирическим событиям: после принесения жертвы, смерти-умирания следует возрождение, воплощённое наступлением утра, появлением мотива света и общей мажорной интонацией утверждения, радости, торжества. При этом из последующих стихов текста уходят однозначно определяемые национальные или религиозные детали и мотивы, которыми произведение было насыщено в первой части, где Айя-София была изображена однозначно в момент, следующий после завоевания турками Константинополя. Однако утром это уже «храм», не мечеть. Как храм Айю-Софию определяет и Мандельштам, что оказывается маркированным, учитывая, что его стихотворение достаточно чётко и точно в номинации культурных реалий. Употребление слова «храм», лишённое собственно религиозной окраски и отнесённости к конкретному вероисповеданию как родового обозначения, предопределяет и особую историософию двух поэтов. Христианский собор Айя-София стал мечетью, однако, для лирического субъекта это «храм», то есть поэтическое и символическое воплощение мироздания.

И эта новая точка зрения возродившегося лирического субъекта Бунина способна воплотиться именно в храме. Теперь это пространства, где «всё молчало», ситуация предстаёт симметрично противоположной событиям первой строфы. Теперь в этом абсолютном молчании выделяется голос очевидца, который перестал быть чужим происходящему в пространстве угрюмого мрака на чужом языке обряду. Акцентированная особым стилистическим выбором слов торжественность не только напоминает о прежней

функции Айи-Софии как христианского храма, но и свидетельствует о кардинальных переменах в сознании субъекта. Из положения аналогичному жертве он поднимается до уровня, отличающего жреца, того, кто способен не только в полную меру видеть и слышать, но и вместить в себя, осмыслить все происходящее — иначе говоря, понять, этимологически принять в себя буквально. Этим же обусловлено и изменение ракурса в восприятии пространства. Теперь изображаемое предстает как данное в масштабе панорамного зрения, теперь фокус субъекта-очевидца предполагает позицию верха, причем абсолютного, на уровне солнца и неба. По отношению к первой строфе это своего рода прозрение. Но важно, что в системе мировоззрения лирического субъекта его новое качественное состояние не предполагает абсолютного завершения.

Осуществляемый им акт познания — важный и качественно новый этап по сравнению с переданным в первой строфе, но это не полное завершение, так как утверждается существование все еще не познанного и возможного не познаваемого в принципе: «в непостижимой вышине». То, что доступно теперь очевидцу, есть доступное человеку в принципе, но не любому, не пассивной жертве, а прошедшему эту инициацию, предполагающую смерть в одном качестве ради возрождения в новом. После этого субъекту и стало зримым и доступным пространство храма, новое его восприятие, которое уже не предполагает отчуждения. Но и для такого героя остается невозможным полное познание мира, воплощённое в той сфере, которая начинается там, где объект материальной, творимой человеком культуры переходит в мир природный, вечный. Если в первой и второй строфе наделённый властным авторитетом был шейх, то в третьей строфе им становится лирический субъект, однако оба они связаны с пространством внутренним, ограниченным. Сам храм же непосредственно связан с пространством внешним — безграничным во времени и пространстве.

Купол храма, сам представляющий небосвод, соприкасается с реальным небом, для человека далёким и невозможным быть достигнутым, понятым. Купол является пределом восприятия для сознания, находящегося внутри, в позиции низа, пола. Но купол и сам есть низ для солнца, которое его озаряет. И этот уже абсолютный верх недостижим для человеческого познания. Но даже в своей непостижимости сама возможность актуальной мысли этого содержания оказывается интеллигибельно-постижимым в человеческом масштабе сознания именно через посредничество храма. Этим обусловлено отсутствие трагического переживания несоразмерности масштаба человека и вечности, человека и природы, которое было свойственно предшествующей Бунину традиции русской литературы, начиная с коллизий романов Тургенева. У поэта рубежа веков непостижимость утверждается как ценность, не умаляющая достоинство человека. Более того, эта малость всего человеческого воспринимается исключительно в утверждаемых, светлых и радостных эмоциях, которые приводят к восклицанию четвёртой строфы — абсолютного финала стихотворения. В третьей строфе — это точка, появление которой связано с мотивами тишины и смирения.

Смирение — мотив, противопоставленный пассивности мёртвой жертвы как сознательно и активно выбранная позиция, требующая усилий и могущая быть реализованной далеко не каждым. Смиренная тишина — тишина активная, по-своему, даже творческая, в такой тишине творятся молитвы, чем, возможно, мотивировано введение в контекст эпитета «священная». Характерно, что в первой строфе святым был определён Коран, однако контекст строфы был, напротив, связан с мотивом звучания — чтения, непонятного субъекту. Вероятно, что новая тишина определяется ранее возникшим с образом храма мотивом соборности: во второй части стихотворения Бунина отсутствует чуждость, исключённость, здесь предполагается всеобщность как принцип организации мира. Это объясняет и преобладание в третьей и четвёртой строфе образно-мотивного ряда, в чьё символическое значение так или иначе входит семантика универсальности, выраженная различно (непосредственное употребление слова «всё», называния единичных и уникальных реалий «солнце», абстрактных качеств «тишина», «вышина» [1, с. 177] и др.). Кульминацией

этой универсальности и одновременно торжественности оказывается четвёртая строфа, своего рода гимн, утверждающий через образ лирического субъекта гармоническую мудрость мироздания, как его понимает и представляет Бунин.

В проводимой аналогии архитектоники и композиции двух произведения третьей и четвёртой строфе Бунина у Мандельштама соответствует третья, четвёртая и пятая строфы, также составляющие вторую часть текста. Сходство построения сохраняется и в употреблении метасоюза («но») в абсолютном начале третьего катрена и союза «и» — в начале пятого. Четвёртая же строфа продолжает третью в аспекте изображения храма, которое подробно и детально, узнаваемо отсутствует в стихотворении Бунина. Вероятно, что эти различия могут быть объяснены именно в контексте двух стихотворений. Будучи знакомым с произведением своего предшественника, Мандельштам сознательно выбирает иной ракурс, при котором значимым оказывается о визуальный, конкретный облик храма, отсутствующий у Бунина. Таким образом, возникает эффект полноты реализации образа Айи-Софии в искусстве, где смысл рождается на пересечении двух текстов, в их обязательном диалоге-взаимодействии.

Начало третьего катрена стихотворения Мандельштама с метасоюза отрицательной семантики не предполагает тем не менее противопоставленности нового персонажа предшествующим: строитель, как и император, есть ипостась человека, творящего/созидающего. Обобщённость образа строителя создается и очередным нарушением исторической точности: как известно, основными строителями собора были два человека. Качества, которыми он охарактеризован в третьей строфе, — это не достоинства, необходимые строителю или архитектору, это исключительно этические свойства души человека, своеобразные добродетели: «щедрость» и высота души и помысла. Любое творчество, по Мандельштаму, сколько бы утилитарным или технически точным ни являлось, требует этической и эстетической первоосновы. Это одно из объяснений введения в третью строфу архитектурной терминологии. Другое — акцентуация на пространственной локализации памятника. Айя-София исторически явилась объединяющим местом, что нашло отражение и в её архитектуре — равно обращённой и к востоку, и к западу. Менее традиционная обращённость христианских соборов одновременно на восток и на запад не рассматривается поэтом с точки зрения утилитарности, но служит воплощению особого замыла. Замысел строителя, та композиция собора, которую он создаёт, неслучайна, любой внешний и технический приём (расположение апсид и экседр) продиктован эстетической и этической идеей, высшей целесообразностью. Третья строфа представляет собой очередное столкновение субъектов — обращение очевидца к строителю собора, причем противопоставление первого стиха, на первый взгляд, выглядит немотивированным. Это противопоставление относится не к содержанию строфы (действия строителя), но к усилению предложения, вводимого вопросительным «что». В третьей строфе происходит усложнение темы творчества: теперь в этом феномене лирического субъекта волнует коммуникативно-перцептивная сторона. Невозможность или сложность понимания чужого замысла или его отдельных приемов противопоставляется настойчивому желанию проникнуть в «тайны ремесла». Очевидно, что противопоставленность действующих лиц у Мандельштама может быть сопоставлена с аналогичной семантикой первых восьми стихов у Бунина, где соотносятся шейх и лирический субъект-очевидец.

У обоих поэтов значим мотив неполного или отсутствующего знания, которому в той или иной мере непричастен лирический субъект. Однако, у Мандельштама отсутствует тот острый драматизм, который у Бунина связан с мотивами глухоты/невозможности воспринимать чужой язык, ограниченного зрения и т.п., лирический субъект младшего поэта не проходит своего рода инициацию, которая составляет ядро развития лирического сюжета у его предшественника. У Мандельштама строитель как человек творящий и лирический субъект, как постигающий мироустройство через со-творённый памятник, принадлежат к одному типу героев, лишь находящихся на его разных этапах. В том числе поэтому строителя характеризует эпитет «щедрый», так как результат его деятельности, его творение,

памятник и является тем ответом на поставленный вопрос, который и представляет собой третья строфа. У Бунина же вопрошание/стремление проникнуть в мысли шейха является невозможным a priori, что требует от самого субъекта-очевидца сознательного усилия, прохождения через символическую смерть-рождение. Стоит при этом снова подчеркнуть, что весь лирический сюжет у Мандельштама развертывается не в реальном, а в интеллигибельном модусе, предполагающем уже активное воображение, а следовательно, приобщённость к творчеству. У Бунина же фактическое нахождение субъекта в пространстве необходимо. Подобные концептуальные различия определяют дальнейшее развитие произведений.

Четвёртая строфа стихотворения Бунина начинается с метасоюза «и», вводящего своего рода итог, следствие, тесно связанное с лирическими событиями всего предшествующего развития текста. Финал произведения, — это ликование и восклицание, которое стало возможным благодаря инициатическому испытанию, осуществленному субъектом. Очевидно, что с учётом заданной в третьей строфе своеобразной иерархии бытия, предполагающей непостижимость, одним из ведущих событий заключительной строфы, а также всего стихотворения должно быть установление связи между этими уровнями — связи с миром высшим, природным. Это и становится смысловым центром четвёртого катрена, и именно реализацией этого обусловлена его подчёркнуто мажорная тональность.

Связь высшего мира и мира человека реализуется в образе посредника — голубей, которым доступна «вышина», потому что они принадлежат высшей сфере пространства. Но одновременно голуби занимают пространство храма, открытого взгляду человека, а соответственно, принадлежат и другой сфере, а восприятие субъектом голубей (осуществляемое и визуально, и аудиально) и является актом специфической медиации. Выбор в качестве посредника голубей мотивирован главным образом традиционной символикой данной птицы в мировой культуре и христианстве, где основным мотивом оказывается идея посредничества и снисхождения Святого Духа. Однако, стоит заметить, что образ голубя/голубей возникает в лирическом творчестве Бунина не однажды и часто (стихотворения «Ещё от дома на дворе», «Голуби», «На монастырском кладбище», «Проводы», «Сенокос», «Просыпаюсь в полумраке», «Голубь», «Веснянка») основное семантическое окружение этого образа предполагает идеи перехода, духовного роста, качественного изменения, внутреннего движения субъекта и т.п.). Интересно, что в ряде лирических стихотворений голубь становится приметой чужого или маркированного пространства: «Бедуин», «Венеция», «Люцифер». Последнее произведение в этом ряду особенно интересно, так как в нём среди различных памятников мировой культуры непосредственно возникает возможная аллюзия к Айе-Софии и голубям: «В святой Софии голуби летали» [1, с. 226]. Мотив действия голубя, очевидно, в поэтическом контексте творчества Бунина имеет особенное значение. Так, в стихотворении философско-эстетической проблематики «Бедуин», голубь «воркует» [1, с. 225], что позволяет говорить о возможных контекстных связях произведений. Традиционное воркование голубя в анализируемом стихотворении, как и в «Бедуине», связано с мотивами слова, звучания, шире — творчества.

Возникающий образ — голуби, воркующие в окнах купола — создает ощущения особого одушевлённого храма, чей купол, будучи залит ярким солнечным светом, находится в круговом движении, при этом сопровождаемым звуком. Возникает представление о своего рода движении небесных сфер, модели мироздания с центром в храме, который, однако, не представлен в исторической или религиозной конкретности, а лишь намечается основными деталями-штрихами. Внутри этого храма, предположительно, внизу, есть точка зрения субъекта, которая, однако, способна теперь охватить своим взглядом всю полноту вертикали. Выше расположены окна, число которых, в отличие от стихотворения Мандельштама, не определено, но на их множественность указывает определение «из каждого». Купол храма непосредственно соприкасается с небесным сводом с ярко светящим на нём солнцем. В предпоследнем стихе четвёртой строфы необъятность неба связана с мотивом простора

(«простор небес» [1, с. 177]), что предполагает еще большее расширение пространства, а также с мотивом воздуха, который, как и небеса, призывается голубиным воркованием. Таким образом, главным событием четвёртой строфы, как и главным итогом стихотворения, оказывается возможная, потенциальная приобщённость лирического субъекта, воплощающего особый тип героя, к солнечному свету, вышине небес и воздуху.

Последний, безусловно, предполагает качественно иной элемент, чем доступный каждому живущему изначально, присутствующий в бытовом кругозоре и употреблении в повседневной речи. В контексте стихотворения воздух соотнесён с Духом, с одушевлением, своего рода эфиром. Голуби, способные летать в вышине, призывают простор и воздух проникнуть в храм через окна, которые в полной мере реализуют в данном стихотворении свою символику медиатора между двумя сферами пространства. Мотив сладкого зова, в свою очередь, ассоциативно связывается с молитвой, которую предполагает идея храма, однако, в данном случае обращение исходит от мира природы и человека (голуби как птица максимально знакомая и распространённая в жизни людей) и направлено к источнику некоей высшей силы, которая не имеет конкретного воплощения.

Особенный интерес вызывает финальный стих четвёртой строфы, где уточняется, к кому именно должны стать приобщены простор небес и воздух за счёт голубиного воркования — Любовь и Весна. Феминность, связанная ранее с образом жертвы, теперь воплощается в двух символических, но одновременно одушевлённых фигурах, которые не просто заявлены как существующие, но введены в контекст произведения диалогическими формами обращения. Дважды повторённое «к тебе» переводит развитие лирического сюжета стихотворения из монологического в диалогическое, где обращение к Любви и Весне осуществляется субъектом, прошедшим развитие от отчужденного очевидца до сопричастного зрителя, наделённого всеми способностями и чувствами и присоединяющегося к этому призыванию, осуществляемому голубями. Возможно, что и Любовь-Весна, и Айя-София, ни разу не возникшая в тексте непосредственно, есть три ипостаси одного начала, обретение-итог инициатического пути-поиска героя. Известно, что в ходе всего мирового развития инициация в широком смысле была всегда связана с особым маркированным сакральным местом (лес, пещера и т.п.). В стихотворении Бунина этим местом оказывается не только сам храм, но и то, что его окружает, в конечном счёте — вечность, представленная вышиной, простором и воздухом, однако, открыться эта вечность может лишь в потенциальном развитии воспринимающего сознания. В контексте стихотворения глаголы несовершенного вида прошедшего времени («ворковали», «призывали» [1, с. 177]) не предполагает осуществлённости лишь возможного в будущем процесса, его результативности. Однако, само осознание и восприятие этого лирическим субъектом уже есть событие и итог: обретение слуха, зрения, голоса, иной точки зрения, выход в диалог с сущностями особого рода.

В первом стихе четвёртой строфы у Мандельштама при воссоздании Айя-Софии происходит совмещение двух образов, традиционно взаимосвязанных (храма и корабля): храм как корабль спасения, приводящий к жизни нетленной. В связи с образом храма появляется оценочный эпитет «прекрасен», который вновь подтверждает взгляд на Айю-София как произведение искусства.

Пространственная локализация памятника в четвёртой строфе продолжает мотив «парения в небе» первой строфы, только с изменением стихии — теперь это намёк на водное пространство. Таким образом, Айя-София объединяет не только стороны света (запад и восток), но и стихии (небо и море). Но вместо ожидаемого и подготавливаемого слова «море» возникает словоформа «в мире», посредством которой эстетические категории соединяются с этической. Образ мира в данной строфе многозначен: это, с одной стороны, мир как окружающее пространство, весь свет. Таким образом, снова акцентируется предельное расширение хронотопа с точки зрения пространственной локализацией — до пределов всего мира (подобно тому, как во второй строфе временной отрезок был обозначен масштабами вечности). С другой стороны, это мир как глобальное состояние вселенной,

противопоставленное войне. При такой трактовке образа можно увидеть особые причинно-следственные отношения между этической и эстетической категориями: храм — прекрасен и прекрасен он прежде всего, когда его окружает мир. Так снимается драматизм реальной истории памятника культуры, связанный с военными и враждебными действиями. В определённом смысле можно сказать, что Мандельштам выбирает эпитет прямой оценки, данной в крайней высокой степени (не просто красив, а «прекрасен» [2, с. 62]) в котором подытоживается основное эмоционально-чувственное развитие последних восьми стихов Бунина.

Связан с мотивами стихотворения поэта-предшественника у Мандельштама и образ света, возникающий во втором стихе, где вновь совмещается реальная внешняя характеристика памятника с субъективным впечатлением-оценкой. Характерно стремление поэта выделять и точно обозначать количественные характеристики, акцентируя многочисленность. Помимо увеличения значительности рефлексируемого предмета, в этом находят отражение и особенности мировосприятия лирического героя. Так, в ранних стихотворениях поэта даже незначительные объекты окружающего мира могли вызывать у воспринимающего сознания страх и тревогу, предпочтение отдавалось простому и малому, теперь же грандиозность и величие воспринимаются исключительно положительно. Мотив торжества, появляющийся в четвертой строфе, — ключевой в эмоциональной палитре стихотворения. Торжественность, жизнеутверждение, бодрость, испытываемые лирическим героем в ряде стихотворений 1909-1913 гг., значительно отличаются от тех, что продолжают развивать ощущения и переживания ранних текстов. Этой эмоциональной гаммой лирический субъектом Мандельштама сближается с субъектом стихотворения Бунина.

Такая эволюция может быть связана с тем, что до сих пор в кругозор лирического субъекта не входили памятники мировой культуры в их индивидуальности. Понять глубинные философско-эстетические основы подобного изменения так же может помочь контекст, связывающий два анализируемых стихотворения. В лирическом сюжете стихотворения «Айя-София» Мандельштама событие инициации не представлено, но налицо качественно новая позиция в мироощущении лирического субъекта (осознание этой динамики также, в свою очередь, требует расширения поэтического материала в рамках раннего творчества поэта). Однако, модель развития этого сюжета инициации известна из стихотворения Бунина, которое можно в таком случае прочитать как своего рода предшествующий этап в восприятии памятника, критический момент перелома мироощущения воспринимающего субъекта, а стихотворение Мандельштама — уже следствие произошедшего, новый этап.

Именно в этом качественно отличном состоянии лирический герой Мандельштама способен создать более конкретный образ познаваемого памятника, наделить его определёнными чертами. Выбор упоминаемых характеристик (качественных и количественных) Айи-Софии из множества существующих не случаен и тесно связан с индивидуальной эстетической и этической иерархией ценностей поэта. Так, сохранение номинации «храм» за памятником, к тому времени уже утратившим основание так называться (известно, мусульманские культовые сооружения не относятся к собственно храмам) свидетельствует о важности в данном случае акцентуации мотива соборности, духовного единения людей. Многочисленные (сто семь) мраморные столбы важны как структуры, обеспечивающие основание (фундамент) сооружения. При этом эти столбы перешли из одного сооружения к другому, что позволяет поэту вновь обратиться к фундаментальной идее в осмыслении мировой культуры: в основу создаваемого нового кладется уже бывшее, при этом прежнее не подлежит забвению, но продолжает жить в ином состоянии/составе. Наконец, сорок окон рождают ассоциации, традиционно связываемые в мировой культуре с образом окна — это связь внутреннего малого локализованного и замкнутого пространства с внешним миром, это способность «взгляда изнутри» в иной «чужой» и еще неосвоенный мир. Множества окон соответствуют множественности различных «взглядов» и возможностей взаимодействия (тогда как у Бунина при

предполагаемом множестве эксплицитно акцентировалась единичность — «из каждого окна» [1, с. 177]).

В последнем стихе четвёртой строфы происходит повторное обращение к категории прекрасного, проявленного в превосходной степени. Точка зрения героя теперь расположена во внутреннем пространстве Айи-Софии с характерным вектором пространственного движения, который уже был представлен в стихотворении Бунина: снизу — вверх, от земли (пола) — к небу (потолку, куполу). При этом продолжается аналогия храма-корабля. Характерно совмещение нейтрального и собственно терминологического (согласно канонам византийской и древнерусской архитектуры, парусом называется архитектурный элемент храма) значения. Образ паруса в данном контексте связан с мотивом движения, форма «на парусах» вызывает ассоциацию устойчивого выражения «на всех парусах», что придает поэтическому высказыванию интонационную наполненность и интенсивность. Последовательно проводимая аналогия между Айей-Софией и кораблем переносит на памятник комплекс архетипических и символических значений последнего. Это прежде всего мотивы странствия, поиска, путешествия, в частности мореплавания. Корабль в большинстве культурных и религиозных систем считается символом жизненного пути, воспринимается как олицетворённый предмет, наделённый душой и духом. Данный мотивно-образный комплекс эксплицитно отсутствует в стихотворении Бунина, однако его финальные мотивы зова, приближения, непосредственно отнесённые к голубю (с известной библейской символикой плавания ковчега), позволяют имплицитно увидеть возможные контекстные связи.

Носителями прекрасного в наивысшей форме становятся четыре архангела — традиционный элемент внутреннего убранства храмов подобного типа. Возможно, что настолько высокая оценка именно этих изображений связана с их исторической уникальностью: именно изображения архангелов не были уничтожены мусульманами после освоения ими собора. Этот факт важен для Мандельштама в подтверждении его эстетической теории: по существовавшему мнению, изображения понравились новым хозяевам собора, то есть их собственно художественные качества позволили преодолеть даже национальные и религиозные различия. В определенном смысле эта «победа» эстетического как более широкого, синтетического, вмещающего в себя прочие категории, предполагающие разъединение (религиозного, национального и т.п.) аналогична развитию сюжета стихотворения Бунина с его двухчастностью.

Завершающая стихотворение Мандельштама строфа полемически обращена к первой и второй. Первая строка с присоединительным союзом «и» в позиции абсолютного начала продолжает и завершает характеристики собора, представляя собой своеобразную восходящую градацию. Так, все строфы, за исключением третьей (в которой представлен диалог — вопрошание к творцу), имеют в определённом отношении параллельное строение: их начало — это характеристика собора. Первая строфа — констатация существования, своего рода воплощение (номинация для Мандельштама всегда связана с возможностью бытия); вторая и третья строфа — вечность памятника; четвёртая — высшая эстетическая оценка; пятая — высокая положительная этическая оценка. Эпитет, задающий в первом стихе мотив мудрости последней строфы, параллелен семантически и синтаксически аналогичному стиху первой строфы, актуализируя особенности названия памятника: Айя-София — церковь Божественной Мудрости.

Мотив мудрости в пятой строфе непосредственно связан с возможностью вечной жизни. Это подготовлено всем предшествующим развитием лирического сюжета, в ходе которого было показано преодоление силой мировой культуры и искусства драматических перипетий истории, связанных с национальными и религиозными различиями. Эпитет «сферическое» продолжает поэтологический прием использования слов одновременно в терминологически узком и символическом значениях. Так, в данном эпитете отражаются особенности архитектурного строения, но в соединении с исключительно субъективным и оценочным «мудрое» он вызывает иные ассоциации. Образ сферы прежде всего

подразумевает сферу небесную, что связывает этот образ с семантически тождественными образами купола и неба (сходство подчеркивается и последовательной аналогией формы). Кроме того, образ сферы (как прежде образ эфесского храма и богини Дианы) входит в ряд реалий, репрезентирующих античную культуру. Согласно представлениям последней, сфера — вечность; небесный свод; совершенство; она своей идеальной, но ограниченной формой репрезентирует всё множество существующих возможностей. Неслучайным кажется в этой связи и значение сферы в мусульманской символике как духа, изначального Света.

Замкнутости, завершённости сферы, нераздельному слиянию в ней начала и конца соответствует кольцевая композиция текста, создаваемая повтором образов народов и веков, впервые обозначенных в начальной строфе. Заданные и рассмотренные выше мотивы остановки и пути, связанные с введением в текст обобщённых субъектов, здесь усложняются введением антитезы. Бытие людей конечно, в этом отношении имеет завершение, тогда как жизнь произведения искусства вечна, но это возможно исключительно благодаря деятельности человека. Именно этим объясняется не совсем ожидаемое употребление слова «зданье» [1, с. 177] (особенно после «храма» в предыдущей строфе). Для поэта важно ввести в лирический контекст мотив сделанности, созданности, который соотносится с образом строителя — создающего, «делающего» — из третьей строфы.

Последний образ пятой строфы в контексте целого выглядит неожиданно в связи с иной эмоциональной окраской, немотивированной прямо и однозначно. Впервые в тексте, где развивалась преимущественно пластическая образность, появляются мотивы звука/звучания и его восприятия, которые являлись одними из главных в композиционном развитии стихотворения Бунина.

Возможная дисгармония в эмоциональной гамме стихотворения («рыданье») не развивается полностью, снимается эпитетом «гулкое». Словосочетание «гулкое рыданье» характерное для раннего Мандельштама с его стремление к полутонам и приглушённым формам выражения чувств и переживаний, повторится в стихах к Н. Штемпель 1937 г. В данном контексте, так же, как и в стихотворении «Айя-София», образ гулкого рыданья связан со временем и вечностью и сопутствующим им драматическим событиям. Серафимы Айи-Софии, созданные в одной культурно-религиозной традиции и перешедшие в другую, становятся свидетелями преходящих «веков» и «народов», символизируя вечность.

Образ гула занимает важное место в системе аудиальных/музыкальных образов Мандельштама. Впервые он появляется в ранних текстах и обычно воспринимается как самостоятельная сущность/субстанция, часто обращённая к сознанию и восприятию лирического героя как нарушающая тишину и обладающая особой силой. В дальнейшем творчестве образ гула всё чаще связывается с явлениями и свойствами окружающего мира, вызывающего у субъекта страх. Но оценочное отношение к этому образу неоднозначно; так, в более поздних стихотворениях мотивы опасности и тревоги исчезают.

Интересно введение эпитета «гулкий» в один из ранних текстов также в связи с образом храма: «и церковь гулкая пуста» [2, с. 267]. В данном случае, как и в лирическом контексте «Айи-Софии», происходит очередное совмещение реально точного и символического употреблений. Так, архитектурные характеристики сооружений храмового типа подразумевают особую акустику, одна из особенностей которой может быть охарактеризована как «гулкость». Однако, этим прямым значением и употреблением не исчерпывается у Мандельштама мотив гулкого звука и образ гула. С одной стороны, гул как звук неясный и неразличимый противопоставлен произнесённому и как бы выделенному Слову. С другой, если слово связано с сущностью лирического сознания как слово произносимое или слово воспринимаемое, то гул обычно принадлежит стихии или общности (реже — природной и культурной, чаще — временной) и потому обладает большей властью в соединении с таинственностью. Мотив гулкости и образ гула связаны с темой времени и как нечто протяжённое и не-одномоментное. Семантически сходным и в определённой степени объясняющем, и углубляющем эти толкования является образ шума времени из одноимённой прозы. Одно из первых упоминаний образа шума определено уже

упоминаемым соотношением слова и гула. Тревога и беспокойство, вызванные, таким образом, мотивом гулкого/шумного звука в «Айе-Софии» снимаются, и лирическое высказывание завершается утверждением спокойствия и монументальности, связанным с пластическим образом («тёмных позолот» [2, с. 62]), продолжающим и завершающим тему творчества и мировой культуры.

У Бунина мотив звука, воспринимаемого субъектом, появляется во второй части развития лирического сюжета и представлен иначе: он связан с образом голубей, которые, следуя устойчивой языковой традиции «воркуют» и «зовут», т.е. фактически являются носителями речи. Подобное одушевление, вероятно, мотивировано их посреднической функцией и значимым перемещением-расположением в пространстве (между миром Айи-Софии — через окно — в мир, к Весне и Любви). Однако, интересно, что контекстные связи с образом голубя обнаруживаются в другом широком известном стихотворении Мандельштама, написанном через четыре года после его «Айи-Софии»: «В разноголосице девического хора»: «где голуби в горячей синеве» [2, с. 295]. Близость данного стихотворения к рассматриваемым мотивируется и важной ролью образов храмов (Московского Кремля, что, в свою очередь, также может являться частью византийского контекста), архангелов как творцов и охранителей, воплощённой Женственности (и связанным с ним комплекса мотивов любви-жизни), взаимного и неразрывного существования различных культур (при этом возникающий в стихотворении итальянский текст у Мандельштама предполагает прежде всего Рим, в данном случае — первый, но непосредственно связанный со вторым и третьим). Таким образом, можно говорить о том, что потенциальное влияние стихотворения Бунина было более значительным для дальнейшего восприятия и развития Мандельштамом философско-эстетических идей. Что, в свою очередь, требует более детального и внимательного исследования творческого диалога двух поэтов.

Антагонизм Бунина и Мандельштама до сих остаётся своего рода данью традиции, которая, возникнув в биографическом измерении, перешла и в измерение поэтологическое. Стоит отметить, что и мемуарное метапоэтическое наследие, с возможными оговорками сохранившее достоверными те или иные эстетические пристрастья, даёт интересный материал для предположения о большей творческой близости Бунина и Мандельштама. Так, широко известен и многократно цитируем следующий эпизод:

«Однажды я при Мандельштаме произнёс начало последней строфы стихотворения Бунина “Имру-уль-Кайс”:

Ночь тишиной и мраком истомила,
Когда конец?
Ночь, как верблюд, легла и отдалила
От головы крестец.

О Э почти шёпотом сказал: “Как хорошо. Чьё это?” Я назвал автора. На лице О Э появилось выражение, точно он проглотил что-то невкусное. Затем наступила небольшая пауза, после которой он начал: — “Сразу можно определить слабого поэта. Вот у него…”» [4, с. 170].

Данный эпизод крайне характерен не только как наиболее полно иллюстрирующий мнение автора воспоминаний, Б. Кузина, который полагает, что «на личных отношениях между писателями сказывается неизбежная, по-видимому, для них литературная партийность, а может быть, и какая-то скрытая ревность» [4, с. 170], но и как свидетельствующий об ощущаемой на не отрефлексированном уровне самим Мандельштамом близости своего творческого мироощущения с нелюбимым и отторгаемым в рациональном пространстве личного общения поэтом. Близость эта обнаружила себя в восприятии одного из главных источников вдохновения обоих — многообразии мировой культуры.

Литература

1. *Бунин И. А*. Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 1. Стихотворения (1888–1911). Рассказы (1892–1901). М.: Воскресенье, 2006. 576 с.

2. *Мандельштам О. Э*. Полное собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.

3. *Геллер Р*. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. 216 с.

4. *Кузин Б. С*. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н. Я. 192 письма к Б. С. Кузину. СПб., 1999. 790 с.

5. *Прокопий Кесарийский*. О постройках // Вестник древней истории. 1939. № 4. С. 201–298.

6. *Ранчин А. М*. Византия и «Третий Рим» в поэзии Осипа Мандельштама // Перекличка Камен: Филологические этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 656 с.

7. *Флоренский П. А*. Столп и утверждение истины: опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Лепта, 2002. 812 с.

8. *Фрейденберг О. М*. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт. 1997. 448 с.

9. *Шиндин С. Г.* Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Гумилёва: к рецепции образа Айя-София в культуре «серебряного века» // В. Я. Брюсов и русский модернизм / ред.-сост. О. А. Лекманов. М.: РАН ИМЛИ, 2004. С. 194–204.

10. *Ronen O*. An Approach to Osip Mandel’štam. Jerusalem: The Magnes press; The Hebrew University, 1983. 396 p.

УДК 821.161.1

Ван Цзяо (КНР),
аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
tianran1987@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ А. ЧУДАКОВА («ЛОЖИТСЯ МГЛА НА СТАРЫЕ СТУПЕНИ»)

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы проанализировать автобиографический роман Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» и в ходе анализа выявить особенности его жанровых стратегий, установить доминанты его автопсихологической наррации. Научная новизна работы связана с тем, что в ней впервые рассматривается чудаковский текст с точки зрения его жанровой дефиниции и предпринимается попытка встроить произведение в кластер выделенных наукой разновидностей современного русского автобиографического романа. Полученные результаты показали, что доминантной особенностью текста Чудакова становится не его «филологическая» составляющая, не принадлежность к типу «филологической прозы» (термин А. Гениса), а его синтетизм, который вбирает в себя черты автопсихологической прозы и традиционного «романа воспитания», отчасти «семейного романа», рассредоточивающего жанровые признаки «чистой» автобиографии.
Ключевые слова: современная русская автобиографическая проза, А. Чудаков, документализм, вымысел и домысел, жанр.

Wang Jiao,

FEATURES OF A. CHUDAKOV'S AUTOBIOGRAPHICAL PROSE ("THE MIST FALLS ON THE OLD STEPS")

The purpose of this study is to analyze the autobiographical novel by Alexander Chudakov "The mist falls on the old steps" and in the course of the analysis to identify the features of his genre strategies, to establish the dominants of his autopsychological narrative. The scientific novelty of the work is connected with the fact that it is the first time that the Chudakov text is considered from the point of view of its genre definition and an attempt is made to integrate the work into the cluster of varieties of the modern russian autobiographical novel identified by science. The results obtained showed that the dominant feature of Chudakov's text is not its "philological" component, not belonging to the type of "philological prose" (the term of A. Genis), but its synthetism, which incorporates the features of autopsychological prose and the traditional "novel of education", partly "family novel", which disperses the genre features of "pure" autobiography.
Keywords and phrases: modern Russian autobiographical prose; A. Chudakov; documentalism; fiction and speculation; genre.

О романе Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» писали многие современные критики, среди них А. Немзер [15], А. Долинин [10], С. Бочаров [4], А. Степанов [19], И. Сурат [20], И. Ракова [17], Э. Шафранская [24], Ю. Чумаков [23], И. Булкина [6] и др. Теоретической базой работы могут послужить труды по истории современной русской литературы и по вопросам автобиографической прозы — Д. Лихачев [13], М. Бахтин [2], С. Аверинцев [1], Л. Гинзбург [7], Н. Лейдерман [12], М. Липовецкий [12], Т. Бреева [5], Е. Болдырева [3], Е. Добин [9], Т. Колядич [11], Н. Николина [16], С. Машинский [14], Г. Романова [18], В. Хализева [21] и др.

По воспоминаниям И. Сурат, начало работы над романом положила поездка Чудакова в Южную Корею, где он оказался «на заработках»: «исследовательской работой невозможно было заниматься — ни библиотеки, ни картотеки, ни архива — и вот в один прекрасный день он положил перед собой белый лист бумаги и начал писать роман» [20, с. 214]. Действительно, роман стал «освобождением» [20, с. 215] от тех впечатлений жизни, которые носил в себе ученый и беллетрист (как вспоминают друзья Чудакова, он всегда писал не только научные работы, но и стихи и прозу, заметки, вел дневники), «избавлением» от «истории внука века» (название статьи И. Булкиной), «последним поклоном» его деду.

Неслучайно «рабочее название» будущего романа было «Смерть деда» [23, с. 227–228], вокруг последних дней которого (в главном) и разворачивается сюжет романа.

Автобиографическое повествование Чудакова — по природе жанра должное быть повествованием «о времени и о себе» — в структурном плане организовано образом деда: кольцевое обрамление текста обеспечено известием о желании деда проститься с родными перед уходом и в финале — его смертью. Другое дело, что весь временной отрезок «от» и «до» опосредован образом внука, его восприятием, его впечатлениями, его раздумьями по поводу изображаемого. Дед существует в романе не сам по себе, но в тесной связи с внуком: тем самым Чудаков в традиции русского реалистического романа прочно связывает две субъектные ипостаси: дед и внук (например, в традиции аксаковского «…Багрова-внука» или горьковских «Деда Архипа и Леньки»). Уже только тип героя (пары героев) романа выводит его на уровень «романа-воспитания», отчасти «семейного романа», «семейной хроники», широко и многогранно разработанных в русской литературе.

Однако подзаголовок, который предлагает автобиографическому роману Чудаков, — «роман-идиллия» [22, с. 3]. Странный в отношении ко времени, в котором пишется роман, и к тем события, которые в нем изображаются (г. о. сталинские 30-е годы, герои сосланные и/или репрессированные, эвакуированные в годы войны и др.), подзаголовок в отношении к паре героев «дед — внук» обозначает и определяет «идиллический хронотоп», который, как становится ясно по тексту, окрашивает «идиллические» же отношения парных — центральных — персонажей. И тогда автобиографическое повествование Чудакова принимает двойственный характер. Это *автобиография* одного героя, но это и *биография* второго, биография одного живо влияет на автобиографию второго. Традиционный аспект автобиографического повествования — процесс личностного становления героя — оказывается напрямую связанным с участием в этом процессе персонажа-деда, без которого, по мысли автора, взросление и становление юного героя не могло бы состояться.

Традиционные для автобиографического романа *биографическое* время (хронотоп) героя и *эпическое* время (хронотоп) повествователя в романе Чудакова словно бы меняются местами: биографическое время (= время действия) закрепляется за дедом, эпическое (= рефлективное) передается внуку, от лица которого ведется повествование. Причем наррация в первую очередь ведется о деде, и только во вторую — о себе, ибо (по установке Чудакова) без первого не было бы (и не могло бы быть) второго.

В композиционном плане роман-автобиография Чудакова, с одной стороны, как уже было сказано, «окольцовывается» (обрамляется) временем ухода из жизни деда героя (*от* и *до*), с другой — текст состоит из 38-ми отдельных главок, каждая из которых сохраняет свою изолированность и самостоятельность, хотя и связана образами автобиографического героя Антона и его семьи (не только деда, но и бабушки, отца, матери, дяди, тети, братьев и сестер и т. д.). Объективированный тип (все)романного хронотопа заменяется и вытесняется у Чудакова хронотопом «семейным», «частным», почти «личностным». Его семья (*малое*) становится метонимическим заместителем истории всей России (*большого*).

Ракурс «выживания» (спасения, сохранения) семьи (России) позволяет Чудакову использовать поджанровую дефиницию — роман-*идиллия*. Для писателя это не просто время «счастливого детства» героя, но и идиллический пример существования, когда вся семья — единое целое, хотя и состоящее из отдельных единиц, в своей совокупности способны противостоять окружающей не-идиллии (сталинскому террору и советским законам жизнеустройства). Поэтому сказать, что чудаковская идиллия идиллична (или пасторальна) настолько, насколько идиллично «повествование любого автора о своем детстве» [6, с. 199], не вполне верно. Идиллия Чудакова — это не идиллия детства автобиографического героя, а идиллия семьи и рода.

Заметим, в автобиографическом повествовании, по определению основанном на реальных событиях и рассказах о реальных людях, Чудаков подменяет подлинные названия и имена на вымышленные, и делает это намеренно (Александр → Антон, Чудаков → Стремоухов, город Щучинск → Чебачинск, и др.). С одной стороны, писатель словно бы

«стесняется» говорить о самом себе открыто («нескромно»), с другой — сразу привносит в автобиографическое повествование элемент домысла и вымысла, подсказывает читателю стратегию беллетризации текста, его «олитературивания». И еще и потому, что за историей семьи Саввиных-Стремоуховых он вырисовывает история страны, народа, России. Принцип автобиографической локализации благодаря тактике художественности допустимо сдвинется в сторону типизации.

Некоторые исследователи полагают, что мир, от которого отгораживают себя герои Чудакова, «чужой и злой» [19, с. 407]. Однако, на наш взгляд, это не так. Или не вполне так. Особенность повествования Чудакова составляет не *противо*поставление героев романа «другим», а *со*поставление: понимание разницы, учитывание ее, но не объявление непримиримой войны, не акцентуации враждебности в отношении к «внешнему» миру. Чудаковские герои существуют в мире «неидиллическом» и не вступают с ним в активную борьбу-противостояние. Скорее наоборот, они ищут способы *со*существования (уживания в нем), но не приспособлением (приспособленчеством), а посредством мудрого приятия противоречий мира такими, какими они есть.

Главным учителем и наставником автобиографического героя Антона в романе оказывается дед. Внука дед учил всему: «читать, копать, пилить, видеть растение, облако, слышать птицу и слово» [22, с. 312]. Но, как показывает Чудаков, учителей у автогероя было много. Каждый из домочадцев семьи Саввиных-Стремоуховых знает дело и занимается своим делом как в пределах избранной им области профессиональных знаний, так и шире (например, жизни «натурально», по-крестьянски). Все вместе они — труженики, каждый из них выполняет свою работу и никогда не бежит от нее, какой бы она ни была: легкой или тяжелой, чистой или грязной, простой или сложной. Основной принцип семьи — делать свое дело хорошо, ответственно, честно, будь то перекапывание огорода, штопанье дыр, чистка клозета или выполнение домашних уроков. Люди разных профессий, разного возраста, разных интересов вместе трудятся во благо семьи, занимаются общим хозяйством, помогая друг другу и поддерживая родных и близких.

Мотив работы составляет важную компоненту жизни героев Чудакова. И этот мотив формирует важную особенность художественного мира героев автобиографического романа — предметность мира, его конкретность и вещность. «Изобилие материальных и бытовых подробностей удивляет нас в романе-идиллии. Словно мы читаем старый добротный русский роман» [4, с. 522]. Герои Чудакова не приобретают некие вещи, которые им нужны, не покупают их, но создают — творят — их сами. Идиллия мира чудаковских героев формируется всеумением его героев: быть и плотником, и механиком, и зоотехником. И каждая грань умения членов дедовой семьи обеспечивает историю той вещи, что они создали, со-творили. По наблюдению А. Немзера, «всякая “вещь” у Чудакова имеет историческое и человеческое измерение. Она — плод рук человеческих (умелых или неумелых), она не только знак, но и неотъемлемая часть времени» [15, с. 234]. Хронотоп бытовой и хронотоп исторический совмещаются.

Бытовой хронотоп семьи Саввиных-Стремоуховых хотя и погружен в идиллическое пространство романа, но не идеален и идеализирован. Каждый успех, как демонстрирует повествователь, достигается семьей большими усилиями и стараниями, которые обеспечены каждым из членов семьи, его характером и его волей. И хотя когда-то может прозвучать реплика отца героя: «Работали как проклятые день и ночь <…> Рабство! И все равно было голодновато» [22, с. 382], однако она не меняет общей установки семьи на необходимость (и желание) работать, делать дело. Как справедливо отмечает А. Степанов, «уникальность позиции рассказчика состоит в том, что он не ставит физический труд ниже интеллектуального <…> никак не чувствует его вынужденность и оказывается способен получать удовольствие от *любой полезной работы*» ([19, с. 407], выд. нами. — *Ц. В.).*

Чудаков видит условия формирования личности не в обществе, а в семье, не в социальной истории, а в личности человека, который оказал на растущего подростка самое большое влияние. Примечательно и то, что в мире автобиографического героя Чудакова

(в процессе его становления) важны не только люди, но и животные, птицы и даже насекомые. Для взросления юного автобиографического персонажа важным оказывается не только знание о Наполеоне и наполеоновской кампании, но и сведения о черепахе на острове Святой Елены, куда был сослан император и где каждое утро кормил вековую черепаху фруктами. По мысли Чудакова, память о великом человеке продолжает жить и в его музеефицированных вещах (на острове Святой Елены сохранен дом, в котором умирал Наполеон), и в этой черепахе, на которую приезжают посмотреть люди со всего мира. Заметим, что и в «частном» мире героя Чудакова тоже есть такие животные — конь Мальчик, корова Зорька, пес Цыган или бык Черномор, которые в его памяти тесно связаны с детством и неотделимы от воспоминаний о деде.

Соседское (в самом широком смысле) окружение Саввиных-Стремоуховых размыкает идиллический хронотоп повествования, позволяет органично внедрить в него события затекстовые, фоновые, но исторически значимые и подлинные. Даже перемена места (географического локуса) центрального автобиографического героя не оказывает на повествование большого влияния. Герой-повествователь, который, как ясно из текста, проживает в Москве, в рамках романного повествования остается в пределах идиллического хронотопа своего городка Чебачинска. Повествование построено так, что хронотоп Москвы как бы подчиняется хронотопу Чебачинска, потому что именно там сосредоточен эпицентр автобиографического повествования, именно там остается детство и там умирает герой-дед. Другими словами, Чудаков не апеллирует к реальному пространству или времени, к географическим широте или долготе, но сосредоточивается на координатах внутренних, нравственных, моральных, внутренних.

Сюжетный ряд автобиографического романа Чудакова оказывается мнимым, видимой и реализованной сюжетной линии в романе нет. Завязка романа, которая соположена с призывом деда ко всем родным приехать и выслушать последнюю волю, получает развязку в финале через унаследование дедовского дома Колькой и главное — через смерть самого деда. Кажется, пунктирный сюжет есть. Однако мотив прощания с дедом неизменно находится на «заднике», не выходит на передний план — трагическая неизбежность очевидна, но она лишь активирует память автобиографического героя, заставляет его живее обращаться к прошлому: к истории жизни деда и истории его влияния на себя-внука. Фабула жизненной судьбы деда и фабула становления личности внука оказываются у Чудакова столь тесно переплетены, что (кажется) отделить одну от другой невозможно. Время биографическое и время эпическое тесно спаяны и слиты воедино.

Сюжет одного из главных героев — деда — словно бы остается «за текстом», растворяется в «подтексте». Он не видим, но ощутим. Вдумчивый читатель даже может уловить его кольцеобразное завершение, реализованное на композиционном уровне.

Сюжет другого главного героя — внука (а в данном случае еще и автобиографического героя автобиографического повествования) — серьезно заслонен «дедовым» сюжетом, хотя и незримым, но ощутимым. Сюжет внука словно бы складывается из частиц дедова сюжета, ибо процесс становления личности автобиографического героя Антона может быть прослежен только в тех эпизодах, когда нарратор вспоминает о «присутствии» деда (явном или неявном). Всё остальное — только отдельные и отделённые воспоминания, «побочные» впечатления, которые придают краски сюжету, но не участвуют в его формировании и структурировании.

Между тем наряду с людьми, которые формировали мир молодого героя Чудакова (персонажа автобиографического), наряду с дедом героя Антона, как позволяет понять повествователь, важным условием взросления автобиографического героя было Слово. Литературная составляющая, как показывает Чудаков, органично входит в процесс становления автобиографического героя, оказывается одним из тех «китов», на которых базировалось формирование личности эгоперсонажа.

«Литературность» образа чудаковского героя, его зависимость от Слова, обнаруживает себя уже в том, что автобиографического персонажа зовут Антон. А если

учесть то, что аббревиатура его имени и отчества дает А.П., то становится понятно, что Чудаков «играет» с читателем, словно бы напоминая реципиенту автобиографического романа, что его герой и автор — филолог-чеховед. По словам С. Бочарова, «литературовед на наших глазах обернулся писателем-романистом, оставаясь верен своей филологии», «читатели “романа-идиллии” сразу опознали в авторе филолога», «и чеховеда опознали, поставившего интимный чеховский знак на герое романа, назвав его Антоном» [4, с. 519, 521, 522].

Неслучайно в тексте Чудакова звучит мысль о том, что история как наука «тщетна» (напомним, что герой задумывает труд «О тщете исторической науки» [4, с. 259]), но формирует историческое знание *литература*. Герой повествования проводит мысль о том, что знание событий Пугачевского крестьянского восстания известно каждому русскому из какой-то «повестушки» [4, с. 263] Пушкина «Капитанская дочка», а история войны 1812 года встает в памяти не иначе как по страницам романа Л. Толстого «Война и мир». Чудаков (и его герои, в т.ч. дед) видит разницу между событиями, изображенными в «Капитанской дочке» и в «Войне и мире», и их реальным содержанием и смыслом (достаточно вспомнить о злодее и разбойнике Пугачеве из пушкинской же «Истории пугачевского бунта» или о реляции Кутузова царю Александру о «победе» русских на Бородинском поле). Но, по мысли Чудакова, литература выше истории, «правды истории», полнее и объемнее, поскольку затрагивает не только знание, но и воображение, не только ум, но и сердце. Вбирает человеческое знание во всем его многообразии. Потому и в память о деде герой-повествователь пишет не мемуары, а *роман*, не пытается отказаться от беллетризации (литературности), а наоборот, уповает на силу ее воздействия.

Герой Чудакова (даже в юности, может быть, еще не осознавая этого) воспринимает *мир как текст*. Для него город — книга, баня — газета. Именно так он и говорит: «Баня была не просто моечным заведеньем — она была клубом, кафе. <…> Баня была клубом, своей газетой» [4, с. 301]. Герой вспоминает баню и поясняет ее «литературную» сущность.

Слово, как показывает Чудаков, завораживало героя в любых своих проявлениях: письменном и устном, домашнем и «банном», нормативном или «обсценном». Автобиографический герой Чудакова, приобщенный к Слову, может найти «писателя» везде — даже на сенокосе. Он рассказывает о выезде на покос в отдаленные местности и вспоминает «коллегу отца» по фамилии Улыбченко («который никогда не улыбался» [4, с. 361]) — и этот эпизод дает повод автогерою рассказать о литературном труде «новоиспеченного» косаря.

Мир, который окружает героя в провинции, насквозь литературен. Потому рассуждения о бытовых трудностях, голоде и нищете, вполне закономерно могут быть сравнены с трудностями литературных героев Диккенса или Бальзака («так же, как у Диккенса или Бальзака» [4, с. 159]). А система школьного образования — с пушкинским Царскосельским лицеем («Почему пушкинский Лицей стал питомником таких разных растений, столь пышно расцветших?», а мы — «…цитируем одни и те же строчки из Маяковского и Николая Островского?» [4, с. 176].

Литература становится *универсальным мерилом* для чудаковского героя: по литературе (русской и мировой) определяется и истинность и достоверность обстоятельств, и человечность и гуманность решений, даже политическая система того мира, в котором живут герои Чудакова.

Слово и литература пронизывают все сознание (и душу) автобиографического героя. Неслучайно время «отлитературное» и «частное» в какой-то момент сливаются в представлении автоперсонажа: «С какого-то времени он начал переживать смерть Пушкина как личное горе, свой день рождения, совпадающий с датой его смерти, праздновать перестал, потому что почти заболевал в этот день и нисколько не удивлялся явлению стигматов — когда в день распятия Христа у некоторых людей появляются кровоточащие раны на запястьях и ступнях» [4, с. 409]. И такое чувство автогероя — не поза, не

самолюбование, а отражение прочной связи автобиографического героя со Словом, с текстом, с литературой, с литературной реальностью.

На основании анализа автобиографического романа А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени…» можно сделать следующие выводы. Прежде всего следует констатировать, что чудаковский роман (согласно рабочей гипотезе) действительно синтетичен, то есть вбирает в себя признаки различных модификаций биографического повествования. Правда и вымысел в его тексте находятся на уровне подвижной взаимозависимости: опора на реальные воспоминания автогероя дополняется художественным домысливанием (вымыслом) автора. Центральным героем повествования оказывается не столько «я»-герой, сколько его дед, «он»-герой, образ, характерный не автобиографическому, а скорее типу семейного романа или романа воспитания. Пространственно-временная организация автобиографического повествования Чудакова (хронотопы биографический и эпический) оказываются в позиции взаимозаменяемости и взаимодополнительности, структурируя роман особым, не привычным для автобиографической наррации способом. Наконец, весьма важно и то, что автобиографический роман Чудакова намеренно ориентирован на беллетризацию («олитературивание»), на пронизанность элементами художественной прозы. Приемы мемуарного или документального (под)жанров не чужды Чудакову, но его установка на «свободный роман» делает его повествование открытее, насыщеннее, богаче, ставит его в ряд «настоящих русских романов» [15, с. 238].

Литература

1. *Аверинцев С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 447 с.
2. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит-ра, 1975. 504 с.
3. *Болдырева Е.* Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4 (15). С. 34–44.
4. *Бочаров С.* Синяя птица Александра Чудакова // Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 518–526.
5. *Бреева Т.* «Новый биографизм» в современной русской литературе // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 14–17.
6. *Булкина И.* История внука века // Знамя. 2012. № 8. С. 198–201.
7. *Гинзбург Л.* О психологической прозе. М.: INTRADA, 1999. 413 с.
8. *Гусев В.* Искусство прозы. Статьи о главном. М.: Изд. Лит. ин-та им. А. Горького, 1999. 157 с.
9. *Добин Е.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, ЛО, 1981. 431 с.
10. *Долинин А.* Памяти А. П. Чудакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 202–204.
11. *Колядич Т.* Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М.: Мегатрон, 1998. 276 с.
12. *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы). Т. 2. 1968–1990. М.: Академия, 2010. 688 с.
13. *Лихачев Д.* Исследования по древнерусской литературе. Л.: Наука, 1986. 406 с.
14. *Машинский С.* О мемуарно-автобиографическом жанре // Вопросы литературы. 1960. № 6. С. 129–145.
15. *Немзер А.* Мир Чудакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 230–238.
16. *Николина Н.* Поэтика русской автобиографической прозы: уч. пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 422 с.

17. *Ракова И.* Об одном из приемов построения речи в автобиографическом романе А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» // Мир русского слова. 2012. № 4. С. 87–91.
18. *Романова Г.* Автобиография // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. колл.: М. Л. Гаспаров, С. И. Кормилов и др. М.: Интелвак, 2001. С. 15-17.
19. *Степанов А.* Идиллия vs. прогресс: заметки о прозе А. Чудакова // Тыняновский сб. Вып. 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы. М.: Водолей, 2009. С. 400–411.
20. *Сурат И.* Слово и мир Александра Чудакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 214–220.
21. *Хализев В.* Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
22. *Чудаков А.* Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия. М.: ОЛМА-Пресс, 2001. 512 с.
23. *Чумаков Ю.* Воспоминания и размышления об Александре Чудакове // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 225–229.
24. *Шафранская Э.* Роман А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» в аспекте филологической антропологии // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Сер. Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 4. С. 140–147.

УДК 821.161.1

Власова Елизавета Алексеевна,
кандидат филологических наук,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
kealis@gmail.com

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЛАСТЫ «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ» АБРАМА ТЕРЦА («ПРОГУЛКИ С ПУШКИНЫМ»)

В статье показано, что наряду с жанровыми определениями «романа», «повести», «эссе» терцевская наррация «Прогулки с Пушкиным» опосредована приемами «филологической прозы» и научным дискурсом. Показано, что маркерами научной дискурсивности повествования Синявского-Терца в «Прогулках с Пушкиным» становится ряд характерологических признаков: композиционное членение, выдвижение цели и задач анализа, освещение истории вопроса, избрание методики исследования, определение новизны работы, установление перспективы, обеспечение структурной цельности, соблюдение хронологии в осмыслении материала, использование биобиблиографического аппарата и др. Установлено, что «свободная» манера изложения научных наблюдений служит Терцу экспрессивным средством сосредоточения внимания на наиболее острых вопросах отечественной пушкинистики, актуализирующей связь истории и современности (осмысление Терцем собственного творчества, манифестации принципа «чистого искусства», семантизации принципа свободы в рамках литературы соцреализма и др.).
Ключевые слова: А. Синявский (А. Терц); «Прогулки с Пушкиным»; жанровые дефиниции; маркеры наррации; стратегии научного дискурса.

Vlasova Elizaveta A.

INTERTEXTUAL LAYERS OF “PHILOLOGICAL PROSE” BY ABRAM TERTS (“WALKING WITH PUSHKIN”)

Based on the material of the book “Walking with Pushkin” by Abram Terts (Andrey Sinyavsky), the goal is to determine the main narrative strategies that the writer implemented. The authors demonstrate that along with the genre definitions of “novel”, “novella”, “essay”, the narrative is mediated by the techniques of “philological prose” and scientific discourse. It is shown that markers of scientific discursively narrative Sinyavsky-Terts in “Walking with Pushkin” is the number of characteristic features: composite partitioning, the extension of the goals and objectives of the analysis, the coverage of the history of the problem, selection of research methodology, the definition of the novelty of the work, the establishment of perspectives, providing structural integrity, respect of chronology in understanding material, the use of the bibliographic apparatus, etc. According to the authors, the experience of Sinyavsky, a research scientist, who defended the dissertation at MSU, working in world literature of the Academy of Sciences of the USSR, who read lectures at Moscow state University and the Moscow art theatre Studio, influenced the nature of the material in the “Walking...” and served as canon of structural research. It is established that a “free” manner of presentation of scientific observations is expressive means of focusing attention on the most pressing issues of domestic scientists to update the relationship of history and modernity (his understanding of own creativity, manifestation of the principle of “pure art”, the semantics of the principle of freedom within the literature of socialist realism, etc.).
Keywords: A. Sinyavsky (Abram Thirts); “Walking with Pushkin”; genre definitions; markers of a narration; the strategy of scientific discourse.

«Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца (Андрея Синявского) написаны в 1966–1968 годах в Дубровлагере — так значится под текстом произведения [19]. Первая публикация «Прогулок…» (на русском языке) состоялась в Лондоне в 1975 году [22], в Париже — в 1977-м [23]. В России отдельный фрагмент «Прогулок…», отобранный самим автором, появился в журнале «Октябрь» [21], целиком — в журнале «Вопросы литературы» [20].

Появление «Прогулок с Пушкиным» в печати вызвало большой «переполох» [10, с. 94], разразившийся в литературных кругах, — причем не только постсоветской России, но и среди русской эмиграции (как в Европе, так и в Америке). Роман Гуль скандально определил эссе Терца как «Прогулки хама с Пушкиным» [6, с. 5], Вольфган Казак в «Лексиконе» — как «на редкость вызывающую книгу» [7, с. 423], Александр Солженицын назвал «Прогулки…» «изощренными спекуляциями» «эстета-литературоведа» [17, с. 638, 635].

В России обсуждение «Прогулок…», организованное Пушкинской комиссией ИМЛИ (АН СССР) им. А. М. Горького и состоявшееся в рамках «Круглого стола» вслед за журнальной публикацией в «Вопросах литературы», имело огромный резонанс и поставило множество дискуссионных вопросов [12, с. 77–153]. Фактически именно этот «Круглый стол», участники которого (литературоведы, критики, писатели) стремились *«поговорить об этой книге на уровне профессиональном» [*11, с. 78*],* во многом и определил перспективы сегодняшнего восприятия текста Синявского-Терца.

Выступающий на «Круглом столе» С. Бочаров одним из первых высказал мысль о том, что книгу Терца «невозможно обсуждать <…> просто как литературоведческое сочинение о Пушкине»: «само по себе пушкиноведение Синявского-Терца “Прогулки с Пушкиным” — *литература не меньше чем литературоведение*» [2, с. 78; выд. нами. — *Е. В.*]. Сегодня тем более ясно, что при обращении к тексту Терца следует оставаться прежде всего в границах литературного явления и отодвинуть на background представление о том, что «Прогулки с Пушкиным» могли быть восприняты как «событие общественное, политическое» [12, с. 77] (хотя очевидно, что и таковой ракурс актуализируется в отдельных фрагментах текста книги-эссе).

Одной из первых и самых выразительных («скандальных») особенностей, на которую обратили внимание критики и исследователи «Прогулок…», в том числе участники «Круглого стола» в «Вопросах литературы», стала *манера повествования* Терца — речевая «раскрепощенность» и «расхристанность» [14, с. 87], «неформальный язык», сильно «сдвинутый в пародию» [10, с. 95], «совмещение серьезности и смеха», «взгляд остраненный, в известном смысле — эпатирующий и карнавальный» [9, с. 99], «фрагментарность», «сдвиги и деформации» [1, с. 106], пропитанность текста «политическими реалиями и блатными речениями», «неакадемическими замечаниями» [2, с. 78]. По словам Е. Сергеева, книга Терца написана в «скандально-драчливом тоне», пронизана «глубоко личными, чисто субъективными» представлениями, это «мозговая игра», «своего рода буриме», острый «критический выпад» [16, с. 85]. В представлении С. Куняева, книга Терца — «запузыренная ересь», оформленная «блатным языком» с утверждением «пафоса лагерно-уголовной среды» [8, с. 101]. И если последние эмоциональные эскапады принять всерьез вряд ли возможно, то суждения авторитетных литературоведов, приведенные выше, действительно близки к истине — язык, речь, манера повествования Терца в разговоре о Пушкине неакадемичны (С. Бочаров) и карнавальны (Ю. Манн), они сознательно ориентированы автором не на поддержание устойчиво сложившейся *академической* пушкинской «мифологии», а на ее развенчание.

Однако возникает вопрос: действительно ли вопрос формы — манеры нарративного изложения — столь важен Синявскому-Терцу? Верно ли, что «развенчание» является главной целью терцевского повествования? И если развенчание, то какого рода: Пушкина? русской литературы? научного академизма? Или задача Синявского-Терца состояла в ином и только на внешнем (поверхностном) уровне была сопряжена с эпатажем?

Обращает на себя внимание, что размышления Синявского-Терца о Пушкине обретают некое «странное» жанровое оформление, которое в критике не подлежит квалификации. Кто-то называет повествование Терца романом [15; 8 и др.], кто-то повестью [12], кто-то эссе [17; 4; и др.], чаще всего исследователи прибегают к нейтральной дефиниции повествования Терца — просто *книга*. Между тем специалистам очевидно, что признаков романной или повестийной наррации в тексте Синявского нет, подобные определения носят скорее практический («эксплуатационный») характер. Номинация «Прогулок…» как эссе имеет больше мотивационных признаков, но и они не абсолютны. Дефиниция «книга», как понятно, и вовсе обходит жанровые константы и принимает обобщающий абрис.

Между тем если внимательно приглядеться к формальным маркерам повествования Синявского, то становится очевидным, что автор избирает структурно-композиционную форму *научного дискурса*, почти диссертации (бакалаврской или магистерской, кандидатской или докторской), пронизанной узнаваемыми формообразующими узлами и нарративными

стратегиями. Жанр статья в данном случае, естественно, отвергается по причине объема предлагаемого исследования. Но в этой связи весьма родственной Синявскому-Терцу оказывается определение П. Вайля и А. Гениса — «филологическая проза», которое, правда, возникло позже, применительно к прозе Сергея Довлатова [5, с. 5], однако подобный «анахронизм» не меняет сущности дела — повествование в «Прогулках…» действительно представляет собой образец филологической прозы, применительно к работам Синявского по Пушкину (и Гоголю) пока не нашедшей научной конкретизации, но объединившей воедино интенции художника-творца и литературоведа-исследователя. Понятно, что определение «научная» в данном случае может иметь варианты — псевдонаучная, околонаучная, квазинаучная и др., однако на данном этапе важно акцентировать не меру и глубину научности исследования Синявского-Терца, а стратегию изложения, ракурс избранной жанровой ориентации (номинации).

Как известно, в любом произведении первым привлекает внимание перитекст — название книги, имя ее автора, эпиграф (если таковой имеется). Что касается эпиграфа, который открывает текст Терца, кажется, его присутствие противоречит канонам научной наррации. Однако, с одной стороны, именно эпиграф у Синявского обеспечивает связь со знаменитой книгой В. В. Вересаева, с первым Предисловием к документализированной хронике «Пушкин в жизни» (1927), и тем самым подсказывает компетентному реципиенту исходный претекст, на который опирался и от которого отталкивался автор-исследователь (в данном случае — писатель-исследователь). При этом эпиграф к «Прогулкам…», на наш взгляд, взят не непосредственно из Гоголя, но почерпнут именно из Вересаева, из его пушкинского текста (цитата из «Ревизора» открывает вересаевский текст [3, 1992, с. 5]). Потому, если бы Синявский под цитатой «”Бывало, часто говорю ему: “Ну, что, брат Пушкин?” — “Да так, брат”, отвечает бывало: “так как-то всё...” Большой оригинал”» поставил не имя Гоголя, а Вересаева, то не очень покривил бы против истины, а, наоборот, сразу обнаружил (предложил) бы условия постмодернистской игры «qui pro quo», которую в дальнейшем будет эксплуатировать повествователь. Так, например, он по-постмодернистски свободно («легко») приписывает строки Пушкина Пастернаку [19, с. 412] или вкладывает известную сентенцию Некрасова в уста Ломоносова [19, с. 399].

С другой стороны, в стратегиях неканонического академизма, который демонстрирует исследование Терца, эпиграф к научной работе утрачивает чужеродность и привносит черты беллетризации, «олитературивания» текста, придает изложению элементы художественности, признаки «филологической прозы». Другими словами — позволяет автору ориентироваться на стандарты научного исследования и одновременно отклоняться от них. Таким образом, эпиграф «Прогулок…» — это первый маркер-сигнал, который указывает на субъективный характер проводимого научного, должного быть объективным, исследования, предпринимаемого Синявским-Терцем. Эпиграф не только композиционно, но и полиграфически отделен от основного текста работы — во всех изданиях, подготовленных самим Синявским или М. В. Розановой [18], он занимает отдельную страницу, располагается и изолированно, то есть акцентирован, чтобы не быть пропущенным и не замеченным. Это своеобразный камертон, которым задается тональность всей «прогулки», всего расследования: легкость, приятельство, панибратство. Абрис научного академического исследования a priori растушевывается и преодолевается личностными интонациями изыскателя, ориентированного не на одноличное (= обезличенное) повествование, а на институционный диалогизм (полилогизм, интертекст).

Легко заметить, что уже первые строки «Прогулок с Пушкиным» задают установку исследования, формулируют изыскательскую проблему, ставят вопросы, определяют задачи, которые намерен осветить и разрешить автор.

Центральный вопрос исследования: «При всей любви к Пушкину, граничащей с поклонением, нам как-то затруднительно выразить, в чем его гениальность и почему именно ему, Пушкину, принадлежит пальма первенства в русской литературе…» [19, с. 341].

История вопроса: «Позволительно спросить, усомниться (*и многие усомнились*): да так ли уж велик ваш Пушкин, и чем, в самом деле, он знаменит за вычетом десятка-другого ловко скроенных пьес, про которые ничего не скажешь, кроме того, что они ловко сшиты?» [19, с. 341].

Направление исследования: «И, быть может, постичь Пушкина нам проще не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступчивого благородства на челе, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу» [19, с. 341].

Избранная методика: «Отбросим не идущую к Пушкину и к делу тяжеловесную сальность этих уличных созданий [распространенных анекдотов о Пушкине. — *Е. В.*], восполняющих недостаток грации и ума простодушным плебейским похабством. Забудем на время и самую фривольность сюжетов, к которой уже Пушкин имеет косвенное отношение…» [19, с. 341].

Итоговая цель: «Что останется тогда от карикатурного двойника, склонного к шуткам и шалостям и потому более-менее годного сопровождать нас в экскурсии по священным стихам поэта — с тем чтобы они сразу не настроили на возвышенный лад и не привели прямым каналом в Академию наук и художеств имени А. С. Пушкина с упомянутыми венками и бюстами на каждом абзаце? Итак, что останется от расхожих анекдотов о Пушкине, если их немного почистить, освободив от скабрезного хлама?..» [19, с. 341–342].

Рабочая гипотеза: «Вероятно, имелось в Пушкине, в том настоящем Пушкине, нечто, располагающее к позднейшему панибратству и выбросившее его имя на потеху толпе, превратив одинокого гения в любимца публики, завсегдатая танцулек, ресторанов, матчей…» [19, с. 342].

A propos: Если учесть, что по форме первые наблюдения Синявского-Терца над Пушкиным — это частные письма к жене, вряд ли с первых страниц готовившиеся к публикации, то можно понять, откуда в тексте появляется блатная лексика и речевые обороты типа: «Да это же наш Чарли Чаплин, современный эрзац-Петрушка, прифрантившийся и насобачившийся хилять в рифму...» [19, с. 342]. Нетрудно предположить, что подобные обороты были теми очень-личными ремарками, которыми адресант Синявский пересыпал лагерные письма к жене, рассчитывая на ее живую реакцию. Но впоследствии, когда М. В. Розанова, самостоятельно (Синявский еще находился в лагере) отбирала эпистолярные отрывки и группировала их в единое повествование [15, с. 156], это по её прихотливой воле были включены или не включены в целостный текст те или иные «околоблатные» реплики. Показательно ее восклицание: «Это моя книжка!» [15, с. 154]. М. В. Розанова действительно очень «по-моему (по-своему)» формировала будущий текст, явно ориентируясь на скандальность предстоящей зарубежной публикации. Поэтому, когда критики разных направлений обвиняют Синявского в «приблатненной» лексике и «лагерной» стилистике текста, во-первых, в такого рода разговорно-блатных речениях, на наш взгляд, авторства и воли Терца-Синявского (может быть и) меньше, чем Терца-Розановой, во-вторых, подобного рода «вольностей», как ни странно, в тексте до парадоксального мало, они локальны и единичны, и представляют собой, на наш взгляд, «следы» частной переписки. В речи терцевского нарратора достаточно других — органичных его фривольности — разговорных форм и оборотов. Атрибутированность же и связь с основным (собственно терцевским) текстом радикальных суждений и образов типа «Чарли-Чаплина» или «нагана» — дело будущего, того времени, когда возможная публикация факсимиле писем Синявского предоставит материал для уточнения воли автора и своеволия «редактора-составителя». На наш взгляд, частная эмоция Синявского оказалась достоянием общественного мнения преимущественно по воле Розановой.

Неслучайно последующие размышления Синявского вновь и быстро (уже в следующей фразе текста — может быть, в новом письме, может быть, в записях следующего дня) возвращаются в русло аналитики и, согласно логике научного дискурса, предлагают ответы на вопросы, которые поставил перед собой автор. Хорошо освоивший методы

аналитического осмысления текста (опыт МГУ, ИМЛИ, Студии МХАТ и др.), Синявский намечает те особенности поэтической манеры Пушкина, которые, с его точки зрения, были истоком и основой миросозерцания Пушкина-поэта.

Заметим, что и в структурно-композиционном плане книга Синявского-Терца научна, почти диссертационна: она последовательно разделена на главы, отделенные друг от друга пробелами и лигатурой астерикса (звездочками ***).

Уже в первой главе (***) Синявский-Терц приходит к исходно гипотетическому наблюдению, что самым первым и самым важным впечатлением от поэзии Пушкина становится *легкость* — легкость в жизненных впечатлениях и легкость в рождении поэтического слова. «До Пушкина почти не было легких стихов. Ну — Батюшков. Ну — Жуковский. И то спотыкаемся. И вдруг, откуда ни возьмись, ни с чем, ни с кем не сравнимые реверансы и повороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шпагат и то стягивать, то растягивать стих по требованию, по примеру курбетов, о которых он рассказывает с таким вхождением в роль, что строфа-балерина становится рекомендацией автора заодно с танцевальным искусством Истоминой» [19, с. 342–343].

Навык ученого-литературоведа хронологически обращает Синявского к лицейскому периоду в жизни Пушкина и подводит его к пониманию этиологии легкости ранней лирики поэта, которая разовьется в его последующем творчестве. По мысли Синявского, «Пушкин должен был пройти лицейскую подготовку — приучиться к развязности, развить гибкость в речах заведомо несерьезных, ни к чему не обязывающих и занимательных главным образом непринужденностью тона, с какою вьется беседа вокруг предметов ничтожных, бессодержательных» [19, с. 343]. Кажется, Терц неакадемично бросает: «Он начал не со стихов — со стишков» [19, с. 343]. Однако мотивация исследователя если не по форме, то по существу основательна и убедительна: «Взамен поэтического мастерства, каким оно тогда рисовалось, он учится писать плохо, кое-как, заботясь не о совершенстве своих “летучих посланий”, но единственно о том, чтобы писать их по воздуху — бездумно и быстро, не прилагая стараний….» [19, с. 343]. Синявский метафорически тонко подмечает: «Установка на необработанный стих явилась следствием “небрежной” и “резвой” (любимые эпитеты Пушкина о ту пору) манеры речи, достигаемой путем откровенного небрежения званием и авторитетом поэта» [19, с. 343].

Филолог внимателен к поэтическому тексту, чуток к пушкинским эпитетам. И вывод об «авторитете поэта» логичен: как известно пушкинистам, в Лицее первым поэтом считался не Пушкин, а Алексей Илличский, лавры первенства отдавались тому и самим Пушкиным. Зная биографию юного Пушкина, помня о его любовных проказах и юношеском озорстве, действительно можно согласиться, что «дебютант»-лицеист «ставил ни в грош искусство» и «демонстративно отдавал предпочтение бренным дарам жизни» [19, с. 343], любовным страстям и юношеским влечениям. Эротизм, по Синявскому, во многом предопределяет легкость ранних стихов Пушкина и формирует критерии ученического периода поэта.

Опора для, казалось бы, вольных суждений Синявского — базовый претекст-хроника В. В. Вересаева, свидетельства очевидцев, в том числе преданных друзей-лицеистов, собранные в книге «Пушкин в жизни».

«Учился Пушкин небрежно и лениво…» [3, с. 29]

«…мы все видели и слышали <…> как всегда легкий стих его вылетал подобно “пуху из уст Эола”» [3, с. 41].

«Пушкин <…> имеет более блистательные, нежели основательные дарования, более пылкой и тонкой, нежели глубокой ум…» [3, с. 76].

«Пушкин <…> способен только к таким предметам, которые требуют малого напряжения, а потому успехи его очень невелики, особливо по части логики…» [3, с. 88].

«Очень ленив, в классе не внимателен и не скромен, способностей не плохих, имеет остроту, но, к сожалению, только для пустословия…» [3, с. 91].

О юношеской поэме Пушкина с выразительным названием «Монах»: «Пушкин написал было поэму “Монах”. Кн. Горчаков взял ее на прочтение и сжег, объявив автору, что это недостойно его имени…» [3, с. 101]. «Пользуясь своим влиянием на Пушкина, кн. Горчаков побудил его уничтожить <…> произведение, “которое могло бы оставить пятно на его памяти”…» [3, с. 101].

Даже несколько цитат из Вересаева позволяют объяснить и мотивировать тот характер «своеволия», который якобы избрал для себя Синявский. Как видно из хроникального претекста, Синявский следовал непосредственно за Вересаевым. И в согласии с ним должен был исповедовать принцип: «Повторяю: критическое отсеивание материала противоречило бы самой задаче этой книги. Я, напротив, старался быть возможно *менее* строгим и стремился дать в предлагаемой сводке возможно все, дошедшее до нас о Пушкине, кроме лишь явно выдуманного» [3, с. 9; выд. автором. — *Е. В.*].

Поэтому, когда Синявский-Терц произносит свою знаменитую фразу: «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох» — он только *по-пушкински* легко оформляет свое суждение и по существу оказывается, несомненно, прав. Именно легкая (и легковесная) юношеская поэзия («стишки») — в большей или в меньшей степени «достойные/недостойные» — открывали Пушкину путь в большую литературу, в Поэзию.

Права М. Розанова, когда по поводу обвинений Терца в эпатаже восклицает: «Ощущение такое, что за семьдесят лет <…> многие стали читать по складам и только буквально» [15, с. 160]. Она убедительно разъясняет: «Что здесь может быть эпатирующим? Ведь если мы напишем эту сакраментальную фразу <…> другими словами, получится приблизительно так: “А. С. Пушкин, вошедший в большую поэзию своей ранней любовной лирикой, привлек всеобщее внимание”. Все нормально: вошел и привлек…» [15, с. 160].

Не намереваясь атрибутировать «по Пушкину» каждое слово Синявского-Терца, между тем легко заметить, что его речь тонка, игрива и метафорична в традициях пушкинского времени. Рассуждая, например, о «женолюбии юности» [19, с. 347], Синявский действительно перенимает пушкинский слог и слово и в пушкинском духе творит собственные окказионализмы: «Не плоть — эфирное тело плоти, ея Психею, нежную ауру поймал Пушкин, пустив в оборот все эти румяные и лилейные ножки, щечки, персики, плечики, отделившиеся от владелиц и закружившиеся в независимом вальсе, “как мимолетное виденье, как гений чистой красоты”» [19, с. 347]. Архаическая форма местоимения «ея», упоминание древнегреческой богини Психеи, забытые эпитеты «эфирное» и «лилейное», мелькание почти-пушкинских «ножек», цитатная строка — все эти признаки эксплицируют знаки и символы пушкинского мировидения, пушкинского поэтического зрения. И среди них едва заметно и очень органично вдруг мелькают «персики». С одной стороны, Синявский использует устаревшее определение женской груди — перси, с другой — весьма оригинально превращает их в метафору маленькой женской груди, похожей на персики. Подобная словотворческая вольность, интерференция, на наш взгляд, тоже сродни пушкинской, отчасти поэтичной, отчасти ироничной.

Следуя той же — пушкинской — тенденции, Синявский умело архаизирует и поэтизирует речь, насыщает ее неожиданными образными выражениями. В современном языке, как известно, бытует поговорка «Бегать за каждой юбкой». Синявский погружает фразеологизм в прошлое, и он обретает у него поэтически трансформированный вид: в рассуждениях о пушкинской влюбчивости устойчивый оборот уже звучит как «волочиться за каждым шлейфом» [19, с. 348], придавая выражению черты историчности, ауру поэтичности и любования. В том же образном ряду оказываются и новообразования «эрудиты амурной науки» [19, с. 348], и рассуждения о «зефирах женского туалета» [19, с. 349].

Игра словами, которую затевает Синявский, — мастерски выверена и отточена. Задумываясь о любви женщин к ветреникам, рассуждая о «воздушной организации» последних, Синявский (в духе Пушкина) приходит к заключению: «С ветрениками женщине

легче нащупать общий язык, попасть в тон. Короче, их *сестра* невольно чует в ветренике *брата* по духу» [19, с. 349]. Семантика лексем «брат» и «сестра» выходит за пределы определения кровного родства и легко вступает в разряд понятий переносных, фразеологических, игровых.

Звукопись пушкинского стиха чутко воспринимается писателем-исследователем и возрождается-воспроизводится в тексте «Прогулок…» В хронологической последовательности прослеживая творческий путь молодого поэта, Синявский обращается к первой пушкинской поэме — «Руслан и Людмила» (1820) — и не просто использует ассонанс и аллитерацию в ее описании, но умеет придать звуковому образу смысл и значение. Характеризуя особенности поэмы и используя, казалось бы, просто и удачно аллитерированные слова — «турниры в турнюрах, кокотки в кокошниках, боярышни в сахаре, рыцари на меду, медведи на велосипеде, охотники на привале» [19, с. 351] — Синявский точно обрисовывает самобытность поэмы, указывает на ее простонародную образность, «русский дух», потрясший пушкинское общество. Известно сравнение, которое звучало со страниц печати: публикация поэмы Пушкина сравнивалась с появлением мужика в лаптях и армяке в благородном собрании. И Синявский актуализирует этот ракурс, достаточно только вглядеться в образы «турнира в турнюре» или представить себе «кокотку в кокошнике». Синявский-Терц, несомненно, использует здесь и прием иронизации — интертекстуальные «медведи на велосипеде» от К. Чуковского или «Охотники на привале» от В. Перова (наряду с гастрономическими «боярышни<ком> в сахаре» или «рыцарями <напр., трепангами> на меду»), при этом следует вновь за Пушкиным, обильно пронизавшим строки «Руслана и Людмилы» ироико-комическими пассажами (в том числе адресованными «побежденному-учителю» В. А. Жуковскому).

По мысли Синявского-исследователя, легкость и эротизм поэзии Пушкина через народные мотивы (по-своему «скандальной») поэмы «Руслан и Людмила» постепенно (по мере взросления) выводят поэта на конститутивную слагаемую его творческой идеи — свобода. И тогда формируется принципиальный для Пушкина «триумвират» — «поэзия, любовь и свобода» [19, с. 352]. Как вариант — легкость, эротизм, вольнолюбие. Именно они, в представлении Синявского, обеспечивают своеобразие и самобытность мира поэта, наделенного правом приоритетного выбора внутри «треугольника».

Требовательным критикам Терца показалось неприемлемым его определение Пушкина как «круглого» писателя: «Самый круглый в русской литературе писатель» [19, с. 377]. Однако, как и в ряде других случаев, постмодернистская форма выражения не исключает точности и глубины наблюдения исследователя. По Синявскому-Терцу, Пушкин «повсюду обнаруживает черту — замкнутость окружности, будь то абрис событий или острый очерк строфы, увязанной, как баранки, в рифмованные гирлянды» [19, с. 367]. Если за (неточным с научной точки зрения) определением «круглый» разглядеть эпитеты «цикличный» и «цельный» — в смысле единства и целостности восприятия окружающего мира, то становится очевидным, каким образом в рамках пушкинско-терцевского круга возникают понятия рока и случая, рокового случая.

В диссертационной манере обращаясь к повести «Метель» (1830), Синявский умело и метафорично (не сухо и академично) передает суть «фигуры круга» [19, с. 357] и соотношения в нем концептов рок/случай. С его точки зрения, пушкинская метель, которая запутала героев жениха и невесту только затем, «чтобы они, вконец заплутавшись, нашли и полюбили друг друга не там, где искали, и не так, как того хотели», поражает искусством, с каким «из метельного сумрака человеческих страстей и намерений судьба, разъединяя и связывая, самодержавно вырезает спирали своего собственного, прихотливо творимого бытия» [19, с. 357], то есть *рокового случая*. Опираясь на текст «Пиковой дамы» (1833), Синявский объясняет «закрученность и закругленность» фабулы другого произведения, где, по его словам, «случай <…> рубит судьбу под корень» и обеспечивает ей «научный базис» [19, с. 358].

Метафорическая образность языка (выразительная аллитерация «закрученность» и «закругленность», «любовники и любители», «мания и магия» и др.) не мешает вниманию

к роли случая в судьбе героев Пушкина и к его художественной функции на уровне фабулы и сюжета (именно эти научные термины использует исследователь). Если специалистам-пушкинистам подобные наблюдения могут показаться знакомыми и уже утвердившими себя в пушкиноведении, то нам важнее констатировать, что логика терцевских изысканий не дилетантская, но профессиональная, литературоведческая, опосредованная логикой научных наблюдений. И если вопрос о соотнесенности рока и случая может показаться специалистам-филологам знакомым и отработанным, то уже следующая теза, которую выдвигает писатель, нова и актуализируется им в плане интересующих *его* аналогий. Для Синявского-Терца (особенно в условиях тюремно-лагерной несвободы) случай есть способ философизации свободы: «Случайность знаменовала свободу рока, утратой логики обращенною в произвол и растерзанной, как пропойца, человеческой необеспеченностью» [19, с. 358]. Для него случай — это свобода, «чреватая катастрофами, сулящая приключения, учащая жить на фуфу» и прозревающая в случае «единственный, никем не предусмотренный шанс выйти в люди, встретиться лицом к лицу с неизвестностью, ослепнуть, потребовать ответа, отметиться и, падая, знать, что ты не убит, а найден, взыскан перстом судьбы в вещественное поддержание случая, который уже не пустяк, но сигнал о встрече, о вечности — “бессмертья, может быть, залог”» [19, с. 358].

Собственная ситуация ограничения свободы (человека и художника) приводит Синявского к чувствованию той же несвободы Пушкиным — отсюда мыслительный переход к знаменитым строкам последнего: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?..» [19, с. 358]. Философские размышления Пушкина смыкаются с глубинной рефлексией Синявского и сближают (объединяют для них обоих) понятия жизни и случая, жизни-случая. И далее, в стратегиях научного изыскания, Синявский формирует историко-литературный контекст, в котором намерен проверить убедительность достигнутого наблюдения. Он, обнаруживая обширную эрудицию, вводит в текст исторические ситуации («насморк» Наполеона под Ватерлоо), примеры из позднесредневековой литературы (Шекспир и его «Лукреция»), собственно пушкинский (авто)контекст («Граф Нулин»). И хотя (по мнению критически настроенных специалистов) вольность переходов и ассоциативность аргументирующих позиций у Синявского-Терца сомнительна, однако, на наш взгляд, «внутренний академизм» предложенных автором взаимосвязей и пересечений убедителен и основателен.

Заметим a propos, что все «Прогулки…» — своеобразное филологическое исследование Синявского-Терца — существенным образом оснащены ссылками, сносками, указанием на источник, атрибуцией той или иной цитаты. При этом сноски и ссылки носят самый разный характер. Они могут быть погружены в текст [19, с. 342, 346, 406, 419 и др.], могут быть вынесены в постраничные сноски [19, с. 348, 355, 358 и др.]. Могут быть пояснительными [19, с. 348–349, 421 и др.], уточняющими [19, с. 358, 428 и др.], иллюстративными [19, с. 365 и др.], сопоставительными [19, с. 365, 379, 392 и др.]. Чаще всего источниковыми. Это еще раз подтверждает выдвинутое ранее суждение о том, что книга «Прогулки с Пушкиным» во многом подчинена законам организации научного (диссертационного) исследования, хотя и исполненного с эксплуатацией метафорических приемов художественного повествования. Вряд ли можно говорить о намеренности (сознательности) выбора писателем именно такого жанрового формата, однако апелляция к тактикам научного мышления дает о себе знать, она органична Синявскому.

В этой связи важно оговорить, что согласиться с именем-псевдонимом Абрам Терц и принять его только в звуковой форме можно и должно, понимать природу его реанимации необходимо. Однако всякий раз эксплицировать воровскую и преступную этимологию маски и ею оправдывать «одиозность» повествования, на наш взгляд, исследователи не должны. В авторе «Прогулок с Пушкиным» кроме весьма локальных и эпизодичных речевых оборотов ничего от Абрамки Терца нет. «Прогулки с Пушкиным» могли быть итогом размышлений только исследователя Синявского, а не Терца. При этом избранная писателем фривольно-панибратская стилистика изложения, как уже было отмечено, с одной стороны,

соответствовала *легкости* стиля осмысляемого Пушкина, с другой — становилась условием обнаружения (творческой) *свободы*, который был лишен заключенный-Синявский. Форма сказа, которая могла бы быть реализованной в мистификации «Абрам Терц», не нашла своего воплощения. Образцовые примеры ни лесковского, ни бажовского сказа не были положены в основу наррации Терца, даже маска, подобная пушкинскому Белкину, не оказалась задействованной в тексте. Отдельные реплики (подчас весьма чужеродные, как уже было сказано, на наш взгляд, сохранившиеся из *частной* переписки с женой) столь единичны и локальны, что для нейтрализации их (даже не) возникает потребность актуализировать лексику иного культурного уровня, далеко не тюремного, лагерного или воровского. В тексте обширно звучат знакомые — эпитет, ассонанс, фабула, сюжет, коллизия. Помимо них в тексте уверенно, грамотно и профессионально используются термины ламентация [19, с. 354], лемниската [19, с. 357], экстатика [19, с. 378], диэтика (= диетика) [19, с. 407] и др., которые, заметим, много более частотны в тексте, чем жаргонизмы, и в значительно большей степени отвечают характеру проводимого изыскания. На наш взгляд, в случае с «Прогулками с Пушкиным» согласиться на авторство Терца [12, с. 96; и др.] означает уйти от существа вопроса, от понимания глубины созданного Синявским художественного произведения и заслуживающего внимания специалистов-пушкинистов литературоведческого текста. Маскирующий псевдоним «Абрам Терц», избранный Синявским для художественной прозы, на наш взгляд, приемлем и актуализован (и был таковым особенно в 1950–60-х), но, как показывает анализ, «маска-автор» в тексте исследовательских «Прогулок…» в качестве субъекта-нарратора не работает, «масочная» функция не только не ослаблена, но и не задействована всерьез ни в одном из пластов художественного текста.

Было бы легко, сославшись на авторство Терца, отвергнуть суждение Синявского о случае и его роли в смерти Пушкина. Однако, как понятно из повествования, Синявский, исследователь и литературовед, ученый и филолог, решительно оттесняет далеко на периферию текста мелькающий абрис Абрама Терца и сам очень взвешенно рассуждает по поводу этой важной (научной) проблемы.

О смерти Пушкина, как известно, написаны многие тома научной литературы. В недавнем прошлом в Санкт-Петербурге (СПбГУ) защищена обстоятельная докторская диссертация историка Г. М. Седовой по документальным (и художественным, заметим) обоснованиям причин и условий дуэли на Черной речке. Однако до сегодняшнего дня остаются вопросы, которые терзали современников Пушкина и продолжают оставаться неразрешенными: «Естественно ли, чтобы великий человек, в зрелых летах, погиб на поединке, как неосторожный мальчик?» (Е. Баратынский) [19, с. 362]. Особенно парадоксален этот вопрос в свете ставших общедоступными в последнее время сведений о том, что Дантес отличался нетрадиционной ориентацией [Седова и др.]. Чем высокий тенор Дантеса (или нидерландского посланника Геккерена) мог оскорбить Пушкина или задеть честь его жены? Найти логичные объяснения этому парадоксу нет оснований.

Между тем Синявский (хотя и в облегченной форме) предлагает, кажется, единственно верное и убедительное объяснение — случай. «Случайный дар был заклан в жертву случаю» [19, с. 362]. Весь ранее предложенный Синявским анализ случайных эпизодов в творчестве Пушкина (от «Метели» до «Капитанской дочки») позволяет осознать величие и значимость случая в жизни любого человека — реального или вымышленного, исторического или литературного. Не случайно наполеоновский насморк, по Пушкину, является основанием для осмысления причин поражения французской армии при Ватерлоо — и далее пушкинское же: «Мы все глядим в Наполеоны…» Но не в плане того, что мы все хотим походить на наполеонов, а в том смысле, что в жизни ка́ждого человека царствует случайность — будь то Пушкин, Пугачев, Петр I или бедный, сошедший с ума Евгений, во время наводнения в Петербурге случайно потерявший Парашу. Напомним, что случай (перебежавший дорогу заяц) спас Пушкина от участия в восстании на Сенатской площади. То есть смерть Пушкина, по Синявскому, — та самая роковая случайность, в которой

неразъединимо и необъяснимо сплетены рок и случай. И таковое объяснение, на наш взгляд, наиболее основательно и много убедительнее, чем (якобы) поиск поэтом смерти в последние годы (П. Е. Щеголев) или необходимость защиты (не)поруганной чести (Г. М. Седова). «Смерть на дуэли настолько ему соответствовала, что выглядела отрывком из пушкинских сочинений» [19, с. 362]. Синявский задается серьезным вопросом: «Не этот ли заключительный фортель он [Пушкин] предчувствовал в “Каменном Госте”, в “Выстреле”, в “Пиковой Даме”? Или здесь действовало старинное литературное право, по которому судьба таинственно расправляется с автором, пользуясь, как подстрочником, текстами его сочинений, — во славу и в подтверждение их удивительной прозорливости?..» [19, с. 363].

Пушкинистам не хочется отдавать вопрос о смерти Пушкина на откуп случаю, специалистам представляется необходимым найти весомые основания для объяснения трагедии — научные аргументы. Однако, вполне вероятно, что умирающий Пушкин (по свидетельству очевидцев) потому и был спокоен, что гений (прав Синявский, действительно, провидчески) постиг законы жизни и смерти и на промыслительном уровне ощущал неизбежность/случайность ухода.

Таким образом, несмотря на видимую облегченность повествования, нам представляется, что Синявский размышляя о творчестве Пушкина и на его фоне осмысляя проблемы собственной роли в литературе, в частности актуализируя проблему «чистого искусства», заданную им уже во «введении» исследования, следует логике научной дискурсивности, последовательно и убедительно проведенной в тексте. Именно серьезные основы фундаментальности и академизма (при всей их внешне фривольной форме) приводят Синявского к пониманию проблем универсализма Пушкина, природы его таланта, творческой самобытности и свободы, его роли и места в русской и мировой литературе (рядом с Шекспиром, Данте, Гете). Даже умение поставить Пушкина в широкий литературный контекст — признак академического мышления исследователя-писателя.

Исследовательская стратегия (методика), обращенная Синявским к Пушкину, получает перспективу в завершении его работы (в «заключении») и оказывается приложимой к нему самому, к его переходу от литературы прошлой к литературной ситуации настоящего. Вытесненный метафорикой научный академизм нужен Синявскому в «диссертации», чтобы яснее и доступнее, открытее и честнее — через Пушкина — репрезентировать собственные мыслительные перспективы современной ему «советской» литературы, на ее фоне сформулировать собственную программу, манифестировать творческие принципы (в том числе «чистого искусства», свободного от воли и диктата государства). Кольцевая и одновременно хронологически опосредованная композиция исследования свидетельствует о четкой логичности и последовательности Синявского-Терца в его разнообразных и многочисленных (достойных академизма) наблюдениях.

Прав был С. Бочаров, когда за «круглым столом» в «Вопросах литературы» говорил: «Я предлагаю спокойно принять “Прогулки с Пушкиным” в пушкиноведение» [12, с. 83].

Литература

1. *Архангельский А*. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 104–107.
2. *Бочаров С.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 78–83.
3. *Вересаев В. В*. Пушкин в жизни : систематический свод подлинных свидетельств современников. 5-е изд., доп. [Репринт. воспроизведение изд. «Академия», М.-Л., 1932 г.]. М.: АРТ, 1992. 632 с.
4. *Волгин И*. Возвращение с прогулки. К урокам одного политического процесса // Юность. 1990. № 12. С. 58–61.
5. *Генис А.* Довлатов и окрестности: филологический роман. М.: Вагриус, 1999. 304 с.

6. *Гуль Р.* Прогулки хама с Пушкиным // Гуль Р. Одвуконь два: статьи. Нью-Йорк: Мост, 1982. С. 5–17.

7. *Казак В.* Лексикон русской литературы XX века. М.: Культура, 1991. 492 с.

8. *Куняев С.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 100–104.

9. *Манн Ю.* Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 95–100.

10. *Марченко А*. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 94–95.

11. *Непомнящий В*. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 77–78; 143–153.

12. *Обсуждение* книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» / А. Казинцев, С. Куняев, С. Небольсин, П. Вайль, А. Генис, В. Сквозников, А. Архангельский, Д. Урнов, Ю. Давыдов, И. Золотусский, С. Ломинадзе, В. Непомнящий, А. М. Марченко, Ю. Манн, С. Бочаров, И. Роднянская, Е. Сергеев // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 77–153.

13. *Орлицкий Ю. Б.* Стиховая экспансия в пушкинской прозе А. Терца // Пушкин и поэтический язык XX века. М.: Наука, 1999. 311 с.

14. *Роднянская И*. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 85–91.

15. *Розанова М. В*. К истории и географии этой книги // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 154–161.

16. *Сергеев Е*. Обсуждение книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» // Вопросы литературы. 1990. № 10. С. 83–85.

17. *Солженицын А*. «…Колеблет твой треножник» // Солженицын А. Ленин в Цюрихе. Рассказы. Крохотки. Публицистика. Екатеринбург: У-Фактория, 1999. С. 635–660.

18. *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным / обложка М. Шемякина. Париж: Syntaxis, 1989. 207 с.

19. *Терц Абрам.* Прогулки с Пушкиным // Терц Абрам. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Старт, 1992. Т. 1. С. 339–435.

20. *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 155–175. № 8. С. 81–111. № 9. С. 146–178.

21. *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным // Октябрь. 1990. № 4. С. 192–199.

22. *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным. Лондон: OPI, 1975. 182 с.

23. *Терц Абрам*. Прогулки с Пушкиным. Париж: Б.и., 1977. 180 с.

УДК 821.161.1

Гавриш Татьяна Ростиславовна
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник
Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
berenica25@yandex.ru

ЕЛИЗАВЕТА МИТРОФАНОВНА МИЛИЦЫНА — ВОРОНЕЖСКИЙ АДРЕСАТ М. ГОРЬКОГО

Представленная статья посвящена творческим взаимоотношениям М. Горького и воронежской писательницы Елизаветы Митрофановны Милицыной. «...я <...> имею право видеть в лице Вашем серьезного сотрудника и ценную силу — умного и стойкого борца за возрождение нашей страны», — писал ей Горький. В 1910 г. В сборнике «Знание» 32 был опубликован рассказ Милицыной «В ожидании приговора»; в издательстве «Знание» вышли три тома ее рассказов. В разные годы Милицына — создательница художественных произведений, добровольная сестра милосердия в годы Первой мировой войны, организатор детского дома в голодном 1920 г. и заведующая сельскими библиотеками в Воронежском крае, исследователь различных аспектов повседневной жизни воронежского крестьянства в 1920-е гг. Милицына — обладательница четырех почетных отзывов Императорской Санкт-Петербургской Академии наук (с 1905 по 1915 гг.), действительный член Общества любителей российской словесности (1913), член профсоюза работников просвещения СССР (1925).
Ключевые слова: М. Горький, Е. М. Милицына, издательство «Знание», Императорская Санкт-Петербургская академия наук, Общество любителей российской словесности, Первая мировая война, «Записки сестры милосердия», Октябрьская революция, пореволюционная деревня.

Gavrish Tatyana R.
ELIZAVETA MITROFANOVNA MILITSYNA — VORONEZH ADDRESSEE OF M. GORKY

The presented article is devoted to the creative relationship between M. Gorky and the Voronezh writer Elizaveta Mitrofanovna Militsyna. «...I <...> have the right to see in your person a serious employee and valuable force — an intelligent and staunch fighter for the revival of our country», Gorky wrote to her. Militsyna's story «Waiting for the verdict» published in 1910 in the collection «Knowledge» № 32; Publishing House «Knowledge» published three volumes of her stories. Over the years, Militsyna was the creator of art, a voluntary sister of mercy during the First World War, the organizer of an orphanage in the hungry 1920 and head of rural libraries in the Voronezh Territory, a researcher of various aspects of the daily life of the Voronezh peasantry in the 1920s. Militsyna is the owner of four honorary reviews of the Imperial St. Petersburg Academy of Sciences (from 1905 to 1915), a full member of the Russian Logophiles Society (1913), a member of the Trade Union of Educators of the USSR (1925).
Keywords: M. Gorky, E. Militsyna, Publishing House «Znanie», Imperial St. Petersburg Academy of Sciences, Russian Logophiles Society, World War I, «Notes of a Sister of Mercy», October Revolution, post-revolutionary village.

«Есть в нашем городе особое место, именуемое Литературным некрополем. <…> Литературный некрополь — это островок уничтоженного Новостроящегося (Митрофановского) кладбища, возникшего в 1820-е годы. В 1930-е погост был закрыт по решению городских властей. Надгробия вывезли, на территории кладбища разбили парк, а к 1972 году здесь выросло здание цирка. От бывшего погоста осталось только несколько могил — Алексея Кольцова и его родственников, Ивана Никитина и Елизаветы Милицыной» [10]. В 1955 г. на могиле писательницы, представительницы демократического направления русской литературы начала XX века, был установлен надгробный памятник, на котором выбиты слова М. Горького: «Умный и стойкий борец за возрождение нашей страны».

В одной из автобиографий (не ранее 1923) Елизавета Митрофановна Милицына (24 апреля (6 мая) 1869 — 11 января 1930) писала: «Родилась в г. Острогожске Воронежской губ<ернии>. Дед мой со стороны матери был крепостным пом<ещика> Долинцева. Родители образования не получили — умели только читать и писать. Отец служил у помещиков, конторщиком на железной дороге (ст. "Тосно"), последние 15 лет на ст<анции> Грязи Ю<го>-В<осточной>

ж<елезной> д<ороги>. Несколько лет ездил тов<арищем> кондуктора. Был сцепщиком вагонов, затем нарядчиком поездов.

Семья наша состояла сначала из 8 человек. Странствуя с родителями с трехлетнего возраста, я узнала бедность во всю ее ширь.

Под влиянием матери и нянек из крепостных я пропиталась ненавистью к помещикам, к барству вообще и глубоко привязалась к крестьянству, к простоте.

3 года была замужем за крестьянином Пензенской губ<ернии> Г. Каргиным.

Второй мой муж Николай Алексеевич Милицын происходил из мещан города Козлова Тамбовской губ<ернии>. Окончил Московскую гимназию, а затем перешел в С<ельско>-х<озяйственную> Петровскую Академию.

Н<иколай> А<лексеевич> был человеком глубокой искренности и совести. Прослужив агрономом в общей сложности три года у Петрова и Шевича в Валуйском уезде, он навсегда порвал с помещиками и землею, сказав, что помещикам он служить не может, крестьянином служить нельзя. Мы уехали из Мандрово в Москву, где два месяца страшно бедствовали. Наконец Н<иколай> А<лексеевич> получил работу в Московском Об<щест>ве сельского хозяйства, редактировал труды Всероссийского съезда землевладельцев, писал статьи в “Русские Ведомости” и “Речь”.

Я с 24 лет начала писать рассказы из крестьянского быта. В Москве и под Москвой мы прожили 8 лет. В 1906 г. приехали в Воронеж для изучения аграрной революции на местах. Ходили с мужем по деревням, собирали материал и агитировали.

Бывали у нас только крестьяне из уездов, которые скрывались от жандармов.

Любовь к партии была горячая, но в партии мы не состояли. Муж писал в “Воронежском Кооператоре”, “Речи”, “Вор<онежском> Телеграфе” и был уполномоченным по оборудованию городских госпиталей. Три года германской войны работала добровольно в нескольких госпиталях.

В 1919 г. похоронила родителей (умерли от истощения. — *Т. Г.*), сестру, мужа и уехала служить в село Шукавку за 75 верст от Воронежа. Там заведовала районной биб<лиоте>кой (в течение двух с половиной лет, с 8 августа 1920 г. — *Т. Г.*). В голодный год организовала детдом на 56 человек. 17 месяцев работала в детдоме, не имея помощников. Совместно с детьми обрабатывала 6 дес<ятин> земли, огороды и сад» [5, Ф. Р–188. Оп. 2. Д. 1. Л. 1, 2, 2 об].

Сохранились воспоминания бывшего воспитанника детского дома Михаила Герасимовича Хатунцева (не ранее 17 января 1970 г.) о работе Милицыной в качестве заведующей Шукавским детским домом с апреля 1921 по 1923 гг.: «Милицына Е. М. действительно в 1920 году организовала детдом в имении Деева. <...> В детдоме воспитывалось большое количество детей в возрасте 12–15 лет с Воронежской губернии и уезда, в том числе я и моя сестра Хатунцева Екатерина Герасимовна непосредственно воспитывались в этом детдоме. Мне вспоминается, что 20–22 годы были годами голода, однако Елизавета Митрофановна сумела организовать детдом, находила продукты питания и одежду для детей. Мне было тогда 15 лет, я помогал ей в детдоме по хозяйству. Ездили на лошадях за продуктами и одеждой в г. Воронеж, где она доставала все необходимое для детдома — для детей. Нас кормили неплохо. Устраивали беседы, пели революционные песни. Елизавета Митрофановна действительно была мать — мать-революционерка. Не считалась с никакими трудностями [в работе] с детьми — лишь бы воспитать нас в духе преданности, честности и трудолюбивыми. Она относилась к нам, воспитанникам, очень хорошо. Мы ее любили, уважали. Этот детдом просуществовал до 1923 года» [5, Ф. Р–188. Оп. 2. Д. 6. Л. 2, 2 об., 3].

«По приезде в Шукавку в 1920 году вошла в местную ячейку РКП(б), как потом открылось, ничего общего с коммунизмом не имевшую: там я увидела пьянство, взятки, истязание крестьян, убийства, шла против. Затем меня всячески преследовали...

На этой волости я пережила много тяжелого, в то время как вся рвалась к общественной работе. В 1923 г. приехала в Воронеж, пишу рассказы для крестьян, которые печатаются в партиздательстве “Буревестник” в Ростове[-на-Дону] (ныне “Севкавкнига”). Состою селькором “Нашей Газеты” [5, Ф. Р–188. Оп. 2. Д. 1. Л. 1, 2, 2 об.].

Автобиография Милицыной, написанная 1 мая 1929 г., дополнена сведениями о жизни писательницы; некоторые из них могли привлечь внимание Горького, так как были близки и понятны ему:

«<...> Мать кое-как выучила меня грамоте, потом я много без разбора читала все, что попадалось под руку. <…> Замуж вышла за крестьянина Пенз<енской> губ<ернии>, мелкого сельскохозяйственного служащего, и тут тяжелые впечатления еще пополнились, стали ярче. Через пять лет встретилась с Н. А. Милициным — образованным пролетарием из козловских мещан, человеком гордым по отношению к барству, так как сам был из рода крепостных.

Н<иколай> А<лексеевич> способствовал моему развитию и помог мне осветить многое: я узнала о политических, о пытках, тюрьмах, Сибири, тундрах и т.д. и полюбила своих новых великомучеников.

<...> К сожалению, мне не пришлось встретиться с сильными, смелыми революционерами, и к социализму я шла ощупью, ведомая только своим чувством и теми фактами, какие встречались в жизни...

…Я робко, неуверенно работала над первым рассказом “Любаша”, с таким усилием ворочая слова, будто это были камни. Чернела от долгой работы, и Н<иколаю> А<лексеевичу> приходилось оттаскивать меня от стола. Этот рассказ был напечатан в двух фельетонах в “Русских ведомостях”. Затем ряд рассказов прошел в “Русской мысли”, под редакцией Гольцева. Рассказ “Призраки” напечатан в “Современнике”. “Веревка” была принята в “Русском богатстве”. Несколько рассказов помещены в “Жизни для всех”. “В ожидании приговора” напечатано в “Знании” (*Сб. Зн. 32.* СПб., 1910. — *Т. Г.*). В 1906 году вернулась в Воронеж, жили очень замкнуто, в буржуазном обществе знакомства не было. Имели связи только с революционным крестьянством. <...>

Привлекалась за восстановление класса на класс в печати по 129 ст. (в 1913 г. Московским комитетом по делам печати на третий том «Рассказов» Милицыной был наложен арест; через несколько месяцев арест с книги был снят и судебное дело приостановлено. — *Т. Г.*).

I и II томы моих рассказов были изданы М. Горьким.

III том издан Некрасовым в Москве.

В империалистическую войну писать не могла, работала в госпитале и написала только “Записки сестры милосердия”, так как военная цензура была строга и выкинула половину “записок”, то в печать “записки” не отдавала [5, Ф. Р–188. Оп. 1. Д. 1. Л. 32]. («Судьбы раненых и общая трагедия страны нашли отражение в ее “Записках сестры милосердия”. Цензура запретила произведение, но с рукописью ознакомились многие, в том числе великая актриса Мария Ермолова. Известен ее отзыв: “Это удивительно хорошо. Но читать вслух это нельзя, над этим можно только рыдать...”» [10]). Они были прочитаны только В. Качаловым в Москве в пользу слепых воинов.

В 1919 году, похоронив Н. А. Милицына, своих отца, мать и сестру, взяла с собой сироту мальчика и уехала в Шукавку за 75 верст от Воронежа заведовать райбиблиотекой. Главная причина, толкнувшая меня уехать в такую глушь, — была изучение революции на местах, но вместо революции я встретилась с контрреволюцией и пережила в Шукавке кошмарные впечатления. Впоследствии ячейка была разметена. Пред<седатель> волисполкома Тарас Попов был осужден на 10 лет в исправдом со строгой изоляцией. Из этого трехлетнего периода имеется большой материал.

Жила в Воронеже в тяжелых материальных условиях (с конца 1923 по 1925 гг.; 31 декабря 1925 г. Елизавете Митрофановне был выдан членский билет № 2459 Профессионального союза работников просвещения СССР. — *Т. Г.*). Получив по приказу из центра академический паек продуктами, окрепла и принялась писать рассказы для крестьян (печатались изд<ательства>ми в “Буревестнике” и “Севкавказкниге” в Ростове[-на-Дону]). Когда закрылись оба изд<ательст>ва, я осталась без заработка, пришлось снова выкинуться на культработу в Россошанский округ, в село Ольховатку, где заведовала райбиблиотекой два с половиной года. (После 20 октября 1928 г. — *Т. Г.*) снова приехала в Воронеж с твердым намерением встать на свою литературную работу. *Е. Милицына (Каргина)*» [5, Ф. Р–188. Оп. 2. Д. 1. Л. 3, 4].

После окончательного возвращения в Воронеж Милицына публиковала небольшие рассказы, очерки и заметки в местных газетах «Коммуна», «Новая жизнь», «Беднота», сборниках «Звено» и «Подъем»; была избрана делегатом Второго областного съезда пролетарских писателей Центрально-Черноземной области (Воронеж, 15–16 декабря 1928 г.; делегатский билет № 24 с правом совещательного голоса) [5, Ф. Р–188. Оп. 1. Д. 1. Л. 66]. В 1929 г. вновь предприняла поездку по селам и по итогам ее написала очерки о жизни послереволюционной деревни. «Воронежская деревня в полной мере испытала на себе действие драматических катаклизмов, которыми так изобиловала история России первой трети XX века. Огромное влияние на экономику, социальную структуру общества и его культурные нормы оказали такие факторы, как революции 1905–1907, 1917 годов, Первая мировая и Гражданская войны, антисоветские мятежи, голод 1921 года, отделение церкви от государства и т.д. Тем самым были подготовлены условия для грядущей “бытовой революции” с сопутствующим ей разрушением прежних обычаев и устоев. Хотя в деревне интенсивность изменений в образе жизни по сравнению с городом была на порядок ниже, эрозия традиционных ценностей не могла не коснуться крестьянства. Воронежская губерния представляла собой типично аграрную область, где промыслы не получили значительного развития, а подавляющую часть населения составляли крестьяне, занимавшиеся преимущественно земледелием. Немаловажно и то обстоятельство, что это была зона активного взаимодействия русского и украинского этносов, православных, старообрядцев и сектантов. В воронежской деревне в рассматриваемый период старые формы быта соседствовали с новыми явлениями. <...>

Около десяти лет посвятила писательница Елизавета Милицына поискам ответа на то, как приживались нововведения, привнесенные революцией в воронежскую деревню.

Ее вкладом в изучение деревенского быта 1920-х годов можно считать создание базы данных по различным аспектам повседневной жизни воронежского крестьянства. <...> Накопленные ею наблюдения дают возможность открыть новые грани деревенской повседневности в 1920-е годы» [9]. Личный архив Милицыной содержит большое количество материалов за 1905–1930 гг.: это различные документы, письма, черновики и варианты текстов, записи бесед с крестьянами и образцов фольклора.

В автобиографиях Милицына скромно умалчивает о своих серьезных достижениях в области литературы. Писательница четыре раза была удостоена почетных отзывов Императорской Санкт-Петербургской Академии наук: 15 октября 1905 г. — на книгу «Рассказы», представленную на соискание премии имени А. С. Пушкина (за подписью А. Н. Веселовского) [7]; 9 октября 1907 г. — на беллетристические произведения «Не по закону», «Ученый диспут», «На путях», «Перед грозой», «Веревка», представленные на соискание премии имени А.С. Пушкина; 30 ноября 1913 г. — на «Рассказы», представленные на соискание премии имени М.Н. Ахматова [8]; 3 декабря 1915 г. — на рассказы «Всполохи», «Настя», «На реке», «Не вытащили», «Вишневые горы», «Ваятели» и стихотворения в прозе «Юность», «Отдых», «Время», «Вечное», «Родина», «Лунная тоска», представленные на соискание премии имени М.Н. Ахматова (три последних — за подписью А. А. Шахматова) [5, Ф. Р–188. Оп. 1. Д. 4. Л. 1, 2, 3, 5].

14 декабря 1913 г. Милицына была избрана действительным членом Общества любителей российской словесности:

«Извещение Общества любителей российской словесности
об избрании Елизаветы Митрофановны Милицыной
действительным членом

[Не ранее 14 декабря 1913 г.]

Милостивая Государыня, Елизавета Митрофановна.

Имею честь довести до Вашего сведения, что в заседании 14 декабря 1913 г. Общество любителей российской словесности избрало Вас своим действительным членом. При сем прилагается устав Общества.

Секретарь Общества любителей российской словесности Ив. Казанский» [5, Ф. Р–188. Оп. 1. Д. 4. Л. 4].

В Архиве Горького ИМЛИ РАН хранятся два письма М. Горького Милицыной и одно письмо Милицыной, содержащее сведения еще об одном письме к ней Горького. История взаимоотношений Милицыной с издательством «Знание» отражена в четырех письмах директора-распорядителя издательства К.П. Пятницкого писательнице, письмах Пятницкого Н. А. Милицыну, письмах заведующего конторой издательства С.П. Боголюбова супругам Милицыным, ответных письмах Милицына Пятницкому и Боголюбову. В письме К. П. Пятницкому от 2(15) февраля 1908 г. [1, П-ка «Зн»-25-20-1] Е. М. Милицына сообщает об издании ее рассказов: «Ученый диспут» — «Русское богатство» (1905. № 5. Май); «Не по закону» — «Русская мысль» (1906. № 1. Янв.); «Веревка» — «Русское богатство» (1906. № 5. Май); «На войну» — частично: «Воронежское слово» (лето 1906 г.); «На путях» — «Русская мысль» (1906. № 11. Нояб.).

В письме около 26 апреля (9 мая) 1908 г. Горький пишет о формировании корпуса произведений писательницы для издания первой книги ее рассказов в издательстве «Знание» в 1910 г.:

«Уважаемая Елизавета Митрофановна! Ваши рассказы я своевременно читал уже; ныне, перечтя их все вместе, я, мне кажется, имею право видеть в лице Вашем серьезного сотрудника и ценную силу — умного и стойкого борца за возрождение нашей страны. Сообразно с таким к Вам отношением я считаю возможным для себя и не обидным для Вас указать Вам на следующее: “Разгром” — несомненно, крупная вещь, но — он написан Вами слабее “Веревки”, “Диспута” и т.д. Есть легко устранимые длинноты, заметна небрежность в языке — рассказ не дает того впечатления цельности, которое так легко выносишь из Ваших первых работ. С “Разгромом” нужно что-то сделать еще — что? Это подскажет Вам Ваш художественный вкус. Обратите внимание на описательную часть, — в “Веревке” она у Вас сильна, спокойна, и это придает ей особую красоту. Переделав рассказ, будьте добры послать его в “Знание”, я уже предупредил К. П. Пятницкого, что “Разгром” принят и что он послан Вам для поправок. А относительно издания книги скажу так: подождите до поры, пока не напечатаете “Разгром”. Присланного Вами материала — не хватит на книгу нашего формата — не менее 20-и листов, но — главное — включив в книгу “Разгром”, Вы создадите этим больший успех ей, ибо добьетесь законченности. Все Ваши рассказы прекрасно сливаются один с другим и — если Вы ничего не имеете против — я предложил бы Вам распределить их в книжке так: 1. “Веревка”, 2. “Не по закону”, 3. “Диспут”, 4. “На войну” — эта вещь, как Вы, вероятно, чувствуете, нуждается в серьезных поправках. Она подводит читателя к “Разгрому”, которым Вы и заключите книгу. А рассказ “На путях” — в этой книге является лишним, его не включайте. Он, как видно, Ваша первая работа? В нем заметно влияние Чехова и есть чеховское настроение. Ничего, разумеется, не имею против этого, но — это прошлое уже. Рыжовы и Преснухины тоже пережили свой разгром, и, когда Вы его изобразите, рассказ “На путях” встанет на свое место. Очень прошу Вас не смотреть на все это как на мое стремление учить и редактировать — в сем грехе не повинен. Просто — я хотел бы видеть дорогое и близкое мне еще более стройным, сильным, красивым. Возвращаю все рассказы, м<ожет> б<ыть>, Вы просмотрите не один лишь “Диспут”, но и все сделанное Вами. Имейте в виду, что книжка Ваша будет встречена враждебно известной частью критики, и постарайтесь, по возможности, выдержать общий тон всей книги, исправив все погрешности, кои заметите. Желаю всего доброго, а главное — бодрости духа. *А. Пешков*» [3, с. 227–228].

О неразысканном втором письме Горького Милицыной около 14(27) июля 1908 г. известно из ее письма от 27 июля 1908 г. В нем идет речь о рукописи очерка Милицыной «Ночь». Получив ответное письмо Горького по поводу прочитанной им рукописи, она, в частности, отвечала: «Алексей Максимович! Ваше письмо (второе) получено было во время моего отъезда из Воронежской губернии. Теперь, возвратясь, спешу ответить Вам на него. Прежде всего, — ни о какой обиде не может быть и речи — ни за неприятие “Ночи”, ни — если бы Вы и еще не раз подряд отказали мне. <...> простота и искренность Ваших доводов мне дороже всего. <...> Я всегда буду глубоко признательна Вам и за их большую художественную ценность в моих

глазах, и за те намерения, какими были вызваны они, хотя бы иногда и не согласилась с ними» [1, КГ-п-51-1-6].

Третье письмо (ответ на недатированное письмо Милицыной) написано Горьким 19 января 1916 г. К этому времени писатель завершил отношения с издательством «Знание» и основал ежемесячный литературный, научный и политический журнал «Летопись» (Петроград, 1915–1917).

«Уважаемая Елизавета Митрофановна!

“Вишневые горы” не приняты редакцией “Летописи”, — уж очень мрачно, беспросветно написан этот — в общем — весьма сильный рассказ. Рукопись возвращена В. А. Поссе. <...> Позвольте пожелать Вам всего доброго. *А. Пешков*» [4, с. 6].

«В ответном письме от 23 января 1916 г. Милицына, оспаривая горьковскую оценку рассказа, объясняла: “...Вы пишете, что “Летопись” не приняла “Вишневых гор”, т.к. они слишком мрачны. А ведь в них, написанных как раз перед войной, в самую глухую пору реакции и застоя, поверьте мне, нет ни только слова неправды, но ни одного сгущенного блика...”. Работавшая в годы войны в госпитале Милицына написала “Записки сестры милосердия”, не пропущенные цензурой. Видимо, Горький опасался цензурных осложнений, тем более что “Летопись” находилась под особо строгим надзором цензуры из-за антивоенной позиции и выступлений на ее страницах авторов социал-демократической ориентации (В. Базаров, А. Богданов, Н. Суханов, Ю. Ларин, М. Покровский; некоторые из них печатались под псевдонимами). <...> Посылая рукопись, Милицына просила прислать “тот или другой ответ по ее поводу” и, в случае отказа печатать, возвратить рассказ В. А. Поссе, который в то время являлся редактором журнала “Жизнь для всех”. Под названием “Вишневые горы” рассказ не был издан Милицыной» [4, с. 272].

Русская история хранит множество известных и неизвестных имен женщин, жизнь которых была поистине непрерывным подвигом самопожертвования и самоотречения во имя служения ближнему, женщин, ставших олицетворением восторжествовавшего в любви Человека. В самые сложные, переломные моменты исторического бытия они являли миру «силу женской души и великой красоты, которой до сих пор не знали за собой они сами, не знали за ними и другие, и которую они, как золото в огне, закаляли в огне и дыме грубой работы», как с восхищением и признательностью писал об этом И. А. Гончаров в романе «Обрыв» [2, с. 636]. В ряду имен этих женщин стоит имя Елизаветы Митрофановны Милицыной. «Милицына была народной писательницей в наиболее благородном значении этих слов. Она сама вышла из низов, потом словно бы растворилась среди них, чтобы правдивее поведать об их же тяготах. Свои художественные искания она сосредоточила на создании полнокровных характеров из народа» [6, с. 349].

Литература

1. Архив А. М. Горького ИМЛИ РАН.
2. *Гончаров И. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / РАН. ИРЛИ (Пушкинский Дом); В. А. Туниманов (гл. ред.) и др. Т. 7: Обрыв: роман в 5 ч. / ред. тома Т. А. Лапицкая, В. А. Туниманов. СПб.: Наука, 2004. 771 с.
3. *Горький М.* Полное собр. соч. *Письма в 24 т.* Т. 6. М.: Наука, 2000. 624 с.
4. *Горький М.* Полное собр. соч. *Письма в 24 т.* Т. 12. М.: Наука, 2006. 727 с.
5. Государственный архив Воронежской области (здесь и далее в тексте сведения из Ф. Р–188 приведены по: *Четкина Н. В.* «Литературную работу люблю как жизнь». К 140-летию со дня рождения писательницы Е. М. Милицыной // Воронежский вестник архивиста. Научно-информационный ежегодник. Вып. 7 / Архивный отдел Воронежской области; Воронежское областное отделение Российского общества историков-архивистов. Воронеж: Фортуна, 2009. 340 с.
6. *Ласунский О. Г.* Литературная прогулка по Воронежу. Изд. 4-е, перераб. и доп. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2012. 469 с.

7. *Милицына Е. М.* Рассказы. М.: печ. А. И. Снегиревой, 1905. 330 с.
8. *Милицына Е. М*. Рассказы: Т. 1–3. Т. 3. М.: К. Ф. Некрасов, 1913. 294 с.
9. *Фирсов Б. А.* Воронежская деревня в 1920-е годы (по материалам архива писательницы Е. М. Милицыной). Воронежская областная универсальная научная библиотека им. И. С. Никитина. ВОУНБ // Воронежский портал. Интернет-журнал. URL: http://vrnbiz.ru/voronezhskaya-derevnya-v-1920-e-gody-po-materialam-arxiva-pisatelnicy-e-m-milicynoj
10. *Черных Е.* В поисках души «бродячей Руси» // Галерея Чижова. Информационное агентство. URL: https://infovoronezh.ru/News/V-poiskah-dushi-brodyachey-Rusi-19496.html

УДК 821.161.1+Б.73

Давыдова Татьяна Тимофеевна,
доктор филологических наук, профессор
Высшая школа печати и медиаиндустрии
Московского политехнического университета
t.t.davydova@gmail.com

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ И ПАСХАЛЬНЫЙ КАНОН В РУССКИХ РАССКАЗАХ 1880-1910-Х ГОДОВ

Темы религии и русской православной церкви затрагивались в рассказах А. П. Чехова, А. И. Куприна, Л. Н. Андреева 1880–1910-х гг. В выбранных для анализа произведениях этого периода темы религии и деяний (жизни) православного духовенства разрабатываются в сюжете, образах героев, поэтике (пейзажных и портретных описаниях).
Ключевые слова: Чехов, Куприн, Андреев, рождественский и пасхальный рассказ.

Davydova Tatyana T.,
THE CHRISTMAS AND EASTER CANON IN RUSSIAN SHORT STORIES OF THE 1880S AND 1910S

The themes of religion and the Russian Orthodox Church were touched upon in the stories of A.P. Chekhov, A.I. Kuprin, L.N. Andreev 1880-1910s. In the works of this period selected for analysis, the themes of religion and deeds (life) of the Orthodox clergy are developed in the plot, images of heroes, poetics (landscape and portrait descriptions).
Keywords: Chekhov, Kuprin, Andreev, Christmas and Easter story.

С. В. Герасимовой, коллеге и другу

Рассказы Чехова 1880-х — первой половины 1890-х гг. «Святою ночью» (1886, вторая ред. опубл. в сб. Чехова «В сумерках», 1887), «Перекати-поле. Путевой набросок» (1887, с некоторыми сокращениями вошел в сб. Чехова «Рассказы», 1888), «Студент» (1894) образуют своего рода трилогию, основанную на общих темах религии и нравственных исканий православного духовенства, времени действия (Страстная пятница, Пасха, акафист Николаю Чудотворцу и храмовый, престольный, праздник в его честь), их объединяет также жанр. Интересно и то, что Чехов создает в первом и третьем из этих произведений русский вариант пасхального рассказа[1].

Существуют биографические причины для написания этим писателем пасхальных рассказов. В примечаниях к 5 тому полного собрания сочинений Чехова в 30 томах приведены мемуары его брата М. П. Чехова, который вспоминал, как их отец, знаток и любитель церковного пения, устраивал домашние спевки. Во время них он сам «или кто-нибудь из сыновей читал икосы и кондаки, и после каждого из них все хором пели стихиры и ирмосы. Утром шли к ранней обедне, после которой дома все, также хором, пели акафист. Отсюда-то у Антона Павловича такое знание акафистов, какое он выявляет в своем рассказе „Святою ночью“». Этот же мемуарист вспоминает, что Чехов «ни одной пасхальной ночи не провел в постели» и отправлялся «бродить по церквам», слушая пасхальный перезвон и праздничную службу. У писателя была своя библиотека из богослужебных и духовных книг, он интересовался специальной литературой по истории церкви и обрядовой стороной церковных служб. В письме к И. Л. Леонтьеву-Щеглову от 9 марта 1892 г. Чехов утверждал: «Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь

вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет». Подобное признание писатель повторил после того, как прослушал однажды колокольный звон, который очень любил: «Это всё, что осталось у меня от религии» [10, с. 625]. На основе процитированных выше мемуаров брата писателя и его собственных признаний можно сделать вывод о его любви к церковной обрядности и постепенном угасании в его душе религиозной веры. Последнее отразилось и в творчестве, в частности, в чеховских пасхальных рассказах.

Прежде чем охарактеризовать их содержательно-формальные особенности, обратимся к представлениям о пасхальном каноне в русской классической литературе, высказанным И.А. Есауловым. Он утверждает: «Пасхальный архетип русской культуры порождает такие несомненно существеннейшие для отечественной словесности литературные явления, как пасхальный мотив (в русской словесности становящийся лейтмотивом), пасхальный сюжет, пасхальный хронотоп, особый жанр пасхального рассказа, пасхальный роман. <…> Так, пасхальный сюжет представляет собой особый сюжетный тип – наряду с кумулятивным и циклическим» [7, с. 44]. Определений пасхального мотива, хронотопа и сюжета у Есаулова по сути нет, так как данные компоненты пасхального рассказа лишь названы. Попытаемся ниже их конкретизировать на материале чеховских произведений.

У Чехова содержание пасхального рассказа заключается в раскрытии тем религии, земной жизни Иисуса Христа и апостола Петра, *духовной* литературы, умного делания персонажей-монахов и мирян на протяжении Великого поста. Эволюция персонажей таких произведений состоит в духовном возрастании героев на протяжении всего Великого поста и обретении ими в праздник Пасхи чувства радости. К поэтике пасхального рассказа относятся символические сюжетные мотивы, а также художественное время и пространство. Художественное время здесь — страстная неделя (сопереживание героев мукам Иисуса Христа, или страстям Господним), предваряющая Пасху, и сам праздник Пасхи, особое пасхальное пространство — находящаяся за рекой местность, нередко возвышенность или гора. Река — рубеж между земным и метафизическим мирами, преодолев его, герой постигает духовный подвиг Иисуса Христа и верит в то, что он «смертию смерть попрал». Важным сюжетным мотивом пасхального рассказа стала переправа через реку.

В рассказе «Святою ночью» описана переправа через Голтву на пароме, необходимая для посещения службы в монастыре, в «Студенте» — плавание Ивана Великопольского на пароме и подъем на гору. В «Перекати-поле» изложена история поездки повествователя в монастырь, расположенный на берегу Северного Донца у подножия Святой Горы, и описано плавание на лодках в день памяти свт. Николая Чудотворца.

О религии размышляют повествователи и главные герои рассказов «Святою ночью», «Перекати-поле. Путевой набросок», «Студент». В первом произведении к главным героям относятся послушник Иероним и новопреставленный иеродьякон Николай, во втором — новообращенный выкрест Александр Иваныч, в третьем — сын сельского дьячка и студент духовной академии Иван Великопольский.

В рассказе «Святою ночью» размышления героев относятся к Православию, религиозной литературе, специфике содержания и формы житий и акафистов, образу жизни монахов. Повествователь — один из паломников, кто приехал в монастырь в праздник Пасхи и принял участие в церковной службе. В «Перекати-поле» круг раздумий ищущего свое место в русском и православном мире Александра Иваныча расширяется. Он сопоставляет православную веру и иудаизм, а безымянный повествователь выступает в роли собеседника этого персонажа и наблюдателя за паломниками, съехавшимися на престольный праздник в монастырь, и его насельниками. Пасхальная тема здесь проявляется благодаря мотиву пути. Пасха — это «переход». Смысл ветхозаветной Пасхи, связанной с воспоминанием об исходе из Египта, в Новозаветное время тоже связывается с темой пути, но пути духовного: это переход от греха к святости, от смерти к жизни. В рассказе «Перекати-поле» герой также находится в состоянии перманентного пути, который становится важным кодом русской культуры, знающей пасхальный путь как духовное восхождения к святости. У Чехова этот

чисто русский культурный код оказывается созвучным еврейскому, реализующемуся в жизни чужих народов и поэтому не связанному с прекращением пути, обретением искомого дома и Родины.

Обнаружившееся со второй половины 1880-х гг. умение Чехова-писателя запечатлевать разные социальные и национальные (в данных произведениях русские и еврейские) типы эпохи безвременья и рисовать быт (монастырский) также очевидно в обоих произведениях. Иван Великопольский рефлексирует по поводу евангельских событий страстной пятницы и рассказывает о них другим персонажам «Студента». Но есть и отличия в типах повествования в трех рассказах: в первом и втором текстах это рассказ от лица повествователя, в третьем — повествование от третьего лица.

В рассказе «Святою ночью» коллективный образ насельников монастыря и индивидуализированный образ покойного монаха Николая нарисованы его другом Иеронимом: «Знаете, у нас в монастыре народ всё хороший, добрый, благочестивый, но... ни в ком нет мягкости и деликатности, всё равно как люди простого звания. Говорят все громко, когда ходят, ногами стучат, шумят, кашляют, а Николай говорил завсегда тихо, ласково, а ежели заметит, что кто спит или молится, то пройдет мимо, как мушка или комарик. Лицо у него было нежное, жалостное» [10, с. 99]. В воспоминаниях о Николае затронуты темы таланта церковного писателя и дружбы людей с родственными натурами. У Николая «был дар акафисты писать», а для этого необходимо было и жития хорошо знать, и тонкости всех церковных служб. Поэтика акафиста, которую изучил в детстве и юности Чехов, охарактеризована в следующем монологе Иеронима: «Кроме плавности и велеречия, сударь, нужно еще, чтоб каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого. И всякое восклицание нужно так составить, чтоб оно было гладенько и для уха вольготней. «Радуйся, крине райскаго прозябения!» — сказано в акафисте Николаю Чудотворцу. Не сказано просто «крине райский», а «крине райскаго прозябения»! Так глаже и для уха сладко. Так именно и Николай писал!» [10, с. 98]. Для вникания в красоту пасхального канона необходим особый артистизм души, которым обладали Николай и Иероним, повествователь замечает, что понимания прекрасного лишена прочая братия монастыря. Однако у прочих монахов «есть какая-то сплошная, детски-безотчетная радость <…>» [10, с. 100]. Это чувство испытывает и повествователь, и все же данное произведение канону пасхального рассказа соответствует лишь отчасти, так как повествователь испытывает и грусть. Она связана с кончиной Николая, по оценке повествователя, «симпатичного поэтического человека, <…> не понятого и одинокого <…>» [10, с. 102]. Столь же одинок и послушник Иероним, который не попал на пасхальную службу: «Теперь же он плавал взад и вперед по темной реке и тосковал по своем умершем брате и друге» [10, с. 101]. Скорбь Иеронима и повествователя ослабляют главную эмоциональную составляющую пасхального рассказа Чехова, то есть расшатывают этот жанровый канон.

Такое же, как в рассказе «Святою ночью», соотношение описания церковного события и судьбы еще одного «маленького человека» в русской литературе лежит в основе композиции «Перекати-поля…». Радость от храмового (престольного) праздника передается здесь в следующем описании: «Пение пасхального канона, колокольный звон, удары весел по воде, крик птиц — всё это мешалось в воздухе в нечто гармоническое и нежное» [11, с. 264]. Динамичные звуковые образы передают в данном описании празднование дня памяти свт. Николая Чудотворца. Оригинальность повествованию о церковном празднике придает описание плавания духовенства и паствы на двух ладьях. И в «Святою ночью», и в «Перекати-поле» возникает новая для русской прозы, импрессионистическая, поэтика. Она проявляется в описаниях богомольцев на фоне особого, ночного и вечернего, освещения: «Около смоляных бочек, уж ясно было видно, двигались люди. Мельканье огня придавало их красным лицам и фигурам странное почти фантастическое выражение. Изредка среди голов и лиц мелькали лошадиные морды, неподвижные, точно вылитые из красной меди» [10, с. 99], «<…> по возам, по головам людей и лошадей двигались тени и полосы света,

бросаемые из окон, — и все это в густых сумерках принимало самые причудливые, капризные формы: то поднятые оглобли вытягивались до неба, то на морде лошади показывались огненные глаза, то у послушника вырастали черные крылья… <…>

Сосны, которые громоздились на отвесной горе одна над другой и склонялись к крыше гостиного корпуса, глядели во двор, как в глубокую яму, и удивленно прислушивались; в их темной чаще, не умолкая, кричали кукушки и соловьи…» [11, с. 253]. Причудливые образы людей и лошадей основаны на субъективных впечатлениях повествователей, обусловленных особым освещением, отблесками огня или полосами света. Но главное во втором рассказе — размышления повествователя о новообращенном Александре Иваныче и диалоги с ним на религиозные и церковные темы, а также пространная исповедь последнего.

Для канона пасхального рассказа немаловажно описание внутреннего состояния Александра Иваныча, бывшего Исаака, во время крестного хода: «Лицо его сияло; вероятно, в эти минуты, когда кругом было столько народу и так светло, он был доволен и собой, и новой верой, и своею совестью» [11, с. 264–265]. Однако внимание читателей обращает на себя и критика новообращенным картины в келье, жалобы обоих персонажей на продолжительность монастырской службы. Рассказ новообращенного предвосхищает проблематику повести М. Горького «Исповедь», а его тип — открытого Горьким босяка. Чеховский герой разорвал связи с еврейской общиной и в поисках знаний и подлинной веры исходил много мест (Гомель, Киев, Белую Церковь, Умань, Балту, Бендеры, Одессу, Харьков), занимался самообразованием и принял, наконец, православие. Повествователь узнает во внешности Александра Иваныча семитские черты, в его речи также есть местечковые неправильности. Повествователь размышляет и над причинами, в силу которых молодой человек переменил веру отцов. Рефлексия новообращенного выражена в тексте: «для мыслящего человека возможна только одна религия, а именно христианская», «Новый завет есть естественное продолжение Ветхого» [11, с. 261]. Но эти признания не убеждают, так как они не выстраданы самим героем, а навязаны ему кем-то. Повествователь не допускает также мысль, что молодой человек принял христианство ради материальной выгоды, так как его «дешевая, поношенная одежонка, проживание на монастырских хлебах и неопределенное будущее мало походили на выгоды». Возникает другое предположение: «переменить религию побудил моего сожителя тот же самый беспокойный дух, который бросал его, как щепку, из города в город и который он, по общепринятому шаблону, называл стремлением к просвещению» [11, с. 261]. Так анализ философско-нравственной проблемы «Чья вера лучше» сменяется в рассказе открытием нового социального типа «перекати-поля», появившегося в России в конце 1880-х — 1890-е гг. «<…> если суметь представить себе всю русскую землю, какое множество таких же перекати-поле, ища где лучше, шагало теперь по большим и проселочным дорогам <…>. Засыпая, я воображал себе, как бы удивились и, быть может, даже обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая» [11, с. 263], — таким демократичным выводом завершает Чехов свое произведение.

Чехов трансформировал и жанр рождественского рассказа. Его хрестоматийный «Ванька» (1886) связан с данной традицией, основанной в русской литературе «Запечатленным ангелом» Н.С. Лескова [см.: 2, с. 105].

В ночь под Рождество чеховский герой пишет письмо дедушке, и все произведение пронизано рождественскими мотивами. Поэтому читатель ожидает в конце произведения чуда, характерного для этой разновидности жанра рассказа. Однако Ванька не знает адреса своего деда и посылает письмо на деревню дедушке, поэтому жанровое ожидание не сбывается и развязка произведения не оставляет надежды на избавление Ваньки от его горькой участи. Так в традиционной для рождественского рассказа форме выражена идея бытия без Бога, где нет места гармонии и чуду. И.А. Есаулов пришел к противоположному выводу: «В пределах этой реальности, в этом художественном мире невозможное, как представляется, чудо как раз происходит. Описанием этого чуда, случившегося в

рождественскую ночь, и завершается рассказ: дедушка не только получает письмо, но и, “свесив босые ноги” с печки, “читает письмо кухаркам”. Рождественская “встреча” дедушки и внука, таким образом, состоялась — в единственно возможном для этой встречи поэтическом космосе произведения» [7, с. 56]. Однако И.А. Есаулов допустил явную натяжку, так как у Чехова встреча Ваньки с его дедушкой происходит не в реальном мире, а во сне мальчика. Сон близок по своей психологической природе мечте, но мечта о чуде и само чудо отнюдь не одно и то же.

Предположим, что запечатленная в «Ваньке» картина мира Чехова все же не удовлетворяла, поэтому в 1890-е гг. писатель вернулся к канону пасхального рассказа. Один из чеховских шедевров, «Студент», продолжает религиозную тему в творчестве писателя.

Время действия в этом произведении — пятница Страстной седмицы. Как утверждает О. В. Богданова, «именно атмосфера Страстной Пятницы формирует хронотоп “пасхального” рассказа и коннотирует его важнейший интерпретационный ракурс» [5, с. 114].

В начале текста студент, размышлявший о русской истории, сделал следующие неутешительные выводы: он «<…> думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [12, с. 306]. По точному наблюдению О. В. Богдановой, «<…> центральный — кульминационный — эпизод в (условно) трехчастной структуре рассказа занимает встреча героя с двумя вдовами (и в эпицентре его — вставной евангелический сюжет об отступнике Петре)» [5, с. 125]. Именно эта встреча с двумя бедными вдовами побудила Ивана Великопольского рассказать им о предательстве Иудой Иисуса Христа и отречении от него апостола Петра. Сострадание слушательниц к Иисусу Христу и апостолу Петру способствовало тому, что, как отметил М.М. Дунаев, «студент понял, что через это переживание совершается то незримое единение душ во Христе, какое только и может противостоять бытующим на земле греху и унынию.

Восстанавливается связь времен» [6, с. 598]. Процесс духовного возрастания связан в этом произведении с размышлениями будущего священника о наличии религиозной веры в душах его односельчан. Вера обеих встретившихся ему вдов проявилась через их эмоциональную реакцию на услышанное, и это дало основание студенту убедиться в искренней вере таких, как Василиса и ее дочь Лукерья, русских людей. Образ горящего костра, рядом с которым происходит общение Ивана Великопольского с вдовами, также важен для чеховского канона пасхального рассказа — он символизирует свет веры. Уйдя от костра, Иван Великопольский направляется к реке.

Процесс возрастания духовности заглавного героя «Студента» и рождения в его душе пасхальной радости символизирован в переправе героя через реку, восхождении наверх и лицезрении неба. Студент в Страстную Пятницу не пошел на службу, поэтому духовный опыт апостола Петра был ему сродни — он тоже по-своему предал Христа, символически оказавшись у костра, с которым ассоциируется отречение апостола, затем раскаялся, пережив Пасхальный переход от неверия к вере, Пасхальное преображение, и этим также уподобился апостолу. Итог его размышлений философски значителен: «А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле <…>» [12, с. 309]. Отсутствие повествователя в анализируемом рассказе привело Чехова к необходимости использовать здесь несобственно-прямую речь и таким образом актуализировать идейную позицию заглавного героя. В данном произведении писатель, как и в рассказе «Святою ночью», показывает интенсивные духовные искания будущего деятеля Русской Православной

Церкви. Но если Иероним и Николай имеют личные имена, то студент безымянный, что свидетельствует о типичности его исканий и обретении им веры в Россию. И ярче высветить их Чехову помогает канон пасхального рассказа, которому писатель в этих произведениях следует.

Однако можно предположить, что Чехов продолжал сомневаться в существовании Бога и после написания «Студента». Об этом свидетельствует запись в его дневнике за 1897 г.: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит громадное целое поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его, и потому он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [цит. по: 6, с. 541–542].

Направление жанровых исканий в прозе Чехова свидетельствует о временном отходе писателя от канонов рождественского и пасхального рассказов, после чего следует возвращение к наиболее значимому для русских читателей пасхальному рассказу. Писатели-реалисты нового поколения А. И. Куприн и Л. Н. Андреев, чье творчество многие литературоведы считали близким чеховскому типу реализма [см.: 3; 9], вслед за Чеховым стали создавать рождественские и пасхальные рассказы, причем порой с идейной направленностью, противоположной исходной жанровой разновидности.

Перу А. И. Куприна принадлежит очерк «Московская Пасха», в котором в традициях реалистического жизнеподобия описан внешний облик москвичей, празднующих Пасху, разноголосый звон колоколов многочисленных московских церквей. Чувство радости и христианская любовь к ближним переполняют души персонажей этого произведения. Но у Куприна есть и критика православных верующих в «Пасхальных яйцах» (1911).

В этом рассказе-анекдоте упоминается грядущее Светлое воскресенье и выбор пасхальных подарков для родных, но главное — повествование о том, как повествователь-неудачник «через одно пасхальное яичко <...> лишился наследства, родни и поддержки <...>» [8, с. 412]. Чтобы ублажить богатого дядю, он подарил ему яйцо величиной с человеческую голову, украшенное проросшим кресс-салатом. «Черствый и самолюбивый» молодящийся дядя-холостяк, носивший парик, оскорблен надписью на яйце «Я был лысым» (ее тщетно пытался уничтожить повествователь). Оба героя лишены пасхальной радости — это заслуженное наказание за их грехи. Как видно, пафос «Пасхальных яиц» не соответствует содержанию пасхального рассказа.

Рассказ Л. Н. Андреева «В Сабурове» (1899) по форме пасхальный, так как в нем сохранен пасхальный хронотоп — описана служба в церкви с. Сабурова и празднующие Пасху сельчане. По всей видимости, этот рассказ должен был, как и другое раннее произведение писателя, «Баргамот и Гараська», нести в себе веру в Бога и христианское милосердие. Они есть у главного героя произведения трудолюбивого и доброго крестьянина Пармена Костылина и Саньки Гнедых, маленькой дочки подруги Костылина. Однако почти все остальные персонажи рассказа данных свойств лишены. Поэтому Пармена в день Пасхи выгоняет из дома Пелагеи ее возмужавший сын Гришка, которому этот человек «заместо отца был». Конец произведения лишен радости: потеряв свою семью и находясь в абсолютном одиночестве, Пармен «тосковал глубоко» [1, с. 103].

При этом Андреев следовал и другой особенности поэтике чеховского пасхального рассказа, о чем свидетельствует, в частности, река Десна, на высоком берегу которой расположено Сабурово. Десна у Андреева имеет ту же символику, что и реки в пасхальных произведениях Чехова: несчастный Пармен в конце произведения поднимается на ее высокий берег, не преодолевая данный пространственный рубеж, так как его душа не обрела более высокую духовность, а значит, герой не приобщается к метафизическому миру. Написанное в традиции чеховского пасхального рассказа, произведение Андреева насыщено все же антипасхальным содержанием.

Интересен отзыв на это произведение Чехова, записанный 23 апреля 1899 г. его автором: «рассказ талантливый, техника (в частности “фраза”) никуда не годна» [13, с. 590].

Под неудачной техникой Чехов, возможно, имел в виду не подходивший к драматическому сюжету и пародическому жанру произведения юмор в описании Гришки и девочки Саньки.

«Ангелочек» (1899) Андреева, как и чеховский «Ванька», антирождественский рассказ. В нем чуда, столь необходимого для финала рождественского рассказа, не происходит: в конце произведения восковой ангелочек, символ духовности, тает, унося с собою надежду на улучшение судьбы озлобленного бедного мальчика Сашки. Образ действительности у Андреева в значительной степени дисгармоничен: он лишен христианского Бога, радости, социальной справедливости. Подобная позиция обусловлена безбожием Андреева, утверждавшего, что «царство человека должно быть на земле. Отсюда призывы к Богу нам враждебны» [цит. по: 4, с. 16].

Итак, Чехов в проанализированных выше произведениях нарисовал двойственную картину бытия: прекрасный природный мир, созданный Богом, не всегда гармонирует с человеческим обществом, где царят социальная несправедливость, бедность, религиозный фанатизм (у иудеев), недостаточное понимание Священного писания и церковных служб. Отношение этого писателя к религии эволюционировало на протяжении всей его жизни, потому что Чехов постоянно находился в состоянии поиска. В православной обрядности его неизменно привлекали этические и эстетические стороны, но писатель не имел безусловной веры в Бога. Именно Чехов создал в русской малой прозе пасхальный канон (об этом, в частности, пишет и И. А. Есаулов [6]), но он же стал отступать и от него (см. цитируемую здесь работу О. В. Богдановой [5]), и отходить от канона рождественского рассказа, укорененного в России Лесковым.

Куприн и Андреев, продолжившие чеховские традиции, написали рождественские и пасхальные рассказы с противоположной идейной направленностью. Куприн критиковал грехи своих персонажей и поэтому выбрал жанр рассказа-анекдота («Пасхальные яйца»). Неумение милосердно отнестись к обездоленным ближним (к уроду Пармену) свойственно и большинству персонажей рассказа «В Сабурове» Андреева, поэтому пасхальная радость достается не всем им. В обезбоженном мире этого писателя нет места и рождественскому чуду («Ангелочек»). Так с помощью жанровых новаций подготавливался модернизм в русской литературе.

Примечания

1. В монографии «Пасхальность русской словесности» (М.: Кругъ, 2004) И. А. Есауловым выделены пасхальный и рождественский архетипы, анализируется их воздействие на творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского, А. Островского, Блока, Горького, Есенина, Платонова, Чехова и других писателей.

Литература

1. *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М.: Худож. лит-ра, 1990. 638 с.
2. *Аннинский Л. А.* Лесковское ожерелье. М.: Книга, 1982. 302 с.
3. *Беззубов В. И.* Л. Андреев и А. Чехов // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Вып. VI. Тарту, 1963. С. 181–122.
4. *Богданов А. В.* Между стеной и бездной: Леонид Андреев и его творчество // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 5–40.
5. *Богданова О. В.* Рассказ А. П. Чехова «Студент» (подражание или пародия?) // Богданова О. В. «Маленькие» рассказы А. П. Чехова: новые грани смысловой интерпретации. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 108–134.
5. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. М.: Христ. лит-ра, 1998. Ч. 4. 778 с.
6. *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004.
7. *Куприн А. И.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1994. 582 с.
8. *Полоцкая Э. А.* Реализм Чехова и русская литература конца XIX — начала XX века // Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 77–164.

9. *Чехов А. П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. / АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького; редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. Т. 5. Рассказы. Юморески. 1886. М., 1976. 704 с.

10. *Чехов А. П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Т. 6. Рассказы. 1887 / подгот. текста и прим. сост. А. С. Мелкова, В. М. Родионова, Е. М. Сахарова; ред. тома А. И. Ревякин. М., 1976. 736 с.

11. *Чехов А. П.* Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Т. 8. Рассказы. Повести. 1892–1894 / подгот. текста и прим. сост. Л. М. Долотова, Т. И. Орнатская, Е. М. Сахарова, А. П. Чудаков; ред. тома К. Н. Ломунов. М., 1977. 528 с.

12. *Чуваков В. Н.* Комментарии // *Андреев Л. Н.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1990. С. 581–636.

УДК 82.091

Колчанов Владимир Викторович,
кандидат филологических наук, доцент,
Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина»
vla-kolchanov@yandex.ru

К ИСТОЧНИКУ ЗАМЫСЛА ПОВЕСТИ М. А. БУЛГАКОВА «РОКОВЫЕ ЯЙЦА»: РОМАН К. ЛОЕЛЕ «ЦЮЛЛИНГЕР И ЕГО ВЫКОРМКИ»

В работе анализируются повесть М. А. Булгакова «Роковые яйца» и роман немецкого писателя К. Лоеле «Цюллингер и его выкормки» (1920), напечатанный в России в 1924 году. Прослеживается вероятность того, что именно после чтения романа Лоеле у Булгакова возник замысел написать похожее сатирическое произведение. Этому способствовала и литературная мода: фантастические романы-памфлеты на социально-политические темы у российских авторов (И. Г. Эренбург, В. П. Катаев) уже существовали. При сопоставлении произведений Булгакова и Лоеле выясняется: компоненты сюжета, фантастическая фабула и многие художественные детали совпадают. Перенос элементов гротеска и черного юмора из немецкого романа придают повести повести-памфлету «Роковые яйца» особое, пасквильное звучание. У Лоеле острие сатиры направлено на одну из крупнейших в годы Веймарской республики Немецкую национальную народную партию, у Булгакова — на социально-политическое устройство СССР и партию большевиков во главе «с покойным Лениным» в первые годы после эпохи военного коммунизма и диктатуры пролетариата.
*Ключевые слова***:** Булгаков, Лоеле, замысел, сюжет, памфлет, гротеск, фантастика, клонирование.

Kolchanov V. V.

TO THE IDEOLOGICAL BACKGROUNDS OF “THE FATAL EGGS” BY M. A. BULGAKOV: PARALLELS WITH “ZULLINGER’S FOSTERLINGS” BY K. LOELE

The article draws parallels between “The Fatal Eggs” by M.A. Bulgakov (1924) and “Zullinberg’s Fosterlings” by K. Loelle (1920) that was published in Russia in 1924. We suppose that it was Loelle, who inspired Bulgakov to create his satirical book. Moreover, science fiction novels-pamphlets that touched upon social and political problems of that time were rather popular. The literary works by such authors as I.G. Erenburgh and V.P. Kataev had already been well known among the writers. All that helped Bulgakov to create his book. There are many parallels (certain elements of plot, artistic details etc.) between the writings by Loelle and by Bulgakov. The Russian writer borrows grotesque and black humor from Loelle’s novel and uses them in his own work, which makes it very close to a libel. Loelle lampoons The German National People's Party that was one of the largest parties in the country during the Weimar Republic, while Bulgakov satirizes the Soviet Union political and social structure during first years after the period of “military communism” and the dictatorship of the proletariat end. In addition, he mocks The Bolshevists Party, founded and headed by Vladimir Lenin, who died in 1924.
Keywords: M.A. Bulgakov, K. Loelle, the idea, the plot, a pamphlet, grotesque, science fiction, cloning.

В 1924 году ленинградским рабочим издательством «Прибой» был выпущен в свет фантастический роман-памфлет немецкого писателя Конрада Лоеле «Цюллингер и его выкормки» (1920), оригинальная пародия на политику Немецкой национальной народной партии в «кризисные годы» Веймарской республики**.** Выход романа был продиктован, по всей видимости, двумя обстоятельствами. Во-первых, идея автора о вооруженном

вмешательстве других государств в ход восстания рабочих в капиталистической стране совпали с идеями марксистко-ленинских теоретиков о победе в недалеком будущем социализма на всей земле. Во-вторых, литературной модой на этот жанр: фантастический роман-памфлет появился к тому времени под пером И. Г. Эренбурга («Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1922)) и В. П. Катаева («Остров Эрендорф» (1 апреля 1924 года)). Время написания повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» датировалось, как мы знаем, октябрем 1924 года.

Произведение К. Лоеле у читающей публики интереса, по всей видимости, не вызвало: тема для научной фантастики была несвоевременной, перевод отвратительный; содержание носило малопонятное и откровенно пасквильное содержание. К тому же книга вышла без сопроводительного аппарата и не была отмечена рецензентами тех лет. Знакомство с немногочисленными экземплярами книги, сохранившимися в центральных библиотеках страны, показывает, что роман не был отмечен карандашными пометами, а на антикварном рынке стал редким и случайным гостем. Не смотря на сравнительно большой для тех лет тираж (6000 экз.), в годы скандальной славы «Роковых яиц» и в последующие десятилетия никто не обратил на него внимания. Даже в 2017 году, когда издательство «Book'ва» переиздало произведение совместно с забытым романом Пауля Эрхардта «Последняя власть» (1926) в серии «Малая библиотека приключений и фантастики» [3], ценители научно-фантастического жанра прошли мимо и не связали его с фантастикой «Роковых яиц».

Между тем даже беглое знакомство с романом показывает, что он явился своеобразным источником замысла повести. Более того, перенос элементов социально-политического гротеска на советское пространство придал сатирической повести Булгакова особое, пасквильное звучание.

Какие же фантастические компоненты и художественные детали романа «Цюллингер и его выкормки» послужили источником замысла «Роковых яиц» и обеспечили второму дорогу к широкому читателю? Этого нельзя выяснить, не отдав должное внимание сюжету романа в целом. Этот сюжет интересен еще и тем, что предвосхищает одну из ведущих тем современной научно-художественной фантастики — тему клонирования людей, или шире — тему биологической репликации. Сюжет произведения таков:

На территории между реками Рейном и Одером 1 апреля 1927 года образовалось странное национал-буржуазное государство. Управление и все блага цивилизации в нем стали принадлежать высшей касте патрициев, «сверх-германцам», интеллектуально-научную элиту составили т.н. ученые-«химики», «полукровки», имеющие ограниченные возможности вхождения в чиновничью вертикаль, а нижнюю ступень социальной лестницы занял рабочий класс. Армию также набрали из «сверх-германцев», — чтобы эксплуатируемый класс не смог воспользоваться оружием. В 1952 году, с целью обеспечить рабочим дешевое пропитание, правящей кастой для «химиков» была поставлена сверхзадача — изобрести искусственную пищу. Надо сказать, что на первых порах государственные ученые создали управляемый термоядерный синтез, но ввиду того, что технический прогресс мог угрожать благосостоянию аристократов — бесплатная энергия способствовала демократизации и освобождению трудящихся от непосильного труда — было принято решение заморозить атомный проект и отдать приоритет органической химии и старым орудиям производства на основе паровых двигателей.

Среди химиков на первое место выдвинулись работы Доттервейха и Цюллингера. Их соперничество и научное рвение вызвали непредсказуемые последствия. На первых порах два химика «начали выращивать клетчатку животных в особо приспособленной для этого жидкости» с помощью «ускоряющих рост дрожжей», благодаря чему «окорока коров и свиней делались длиною в километры» [2, с. 14]. Затем из «искусственного мяса», «картофельной муки», «продуктов дрожжей» и «кислых экстрактов, добытых из варки клеток», была создана «субстанция», которая «ожила». Доттервейх «занялся разведением амеб, величиною с тарелку», в результате чего его «подвергли одурению», так как «вызывая

жизнь из мертвой материи, он совершил неслыханное кощунство над богочеловеческим союзом». Его коллега, «бывший профессор» Арнольд Цюллингер, алкоголик, морфинист и мизантроп, мечтающий об уничтожении человечества, продолжил общее дело по усовершенствованию работы «белковых заводов». Только вместо прежнего способа получения искусственного мяса он создал новый: построил машины-инкубаторы для выведения страусиных яиц; чтобы оплодотворять яйца, он «храбро схватился за половые органы страуса и возбудил семенные канальцы к обильному выделению белкового вещества» [2 с. 16]. Получился новый, не слыханный ранее продукт: «Подданные ели черно-бело-красных поросят, колбаски, яблоки и баранки национальных германских цветов» [2, с. 17]. Но и это изменение в технологии не принесло больших успехов. В результате поедания искусственной пищи у рабочих снизились половое влечение и рождаемость, поэтому Цюллингер пошел дальше. «Если народ не считает нужным плодиться по собственному желанию, — решил он, — то нужно <…> прибегнуть к фабричной политике производства народонаселения» [2, с. 18]. Он продемонстрировал опыт на мышах, в котором «добился развития яйца млекопитающего вне его тела». Профессор «разрезал мышиную матку на сто кусков», «проделал эту же операцию с мышиным яичником», оплодотворил изобретенным ранее страусиным способом, засунул в машину и произвел «на свет молодых мышат». «Остается только кастрировать самого здорового и сильного мужчину из народа и такую же женщину» [2, с. 19], — предложил он своему хозяину, «сверх-германцу» Кноббе.

Первый опыт на людях чуть было не лишил изобретателя головы. Он вывел лишь «огромные, покрытые кожей и волосами комья, сплошь прорезанные роговыми наростами и полусгнившими зубами» [2, с. 20], издававшими зловоние. Но усовершенствовав инкубатор и уложив растущие плоды в новое «питательное тесто», вылепил «первую серию прекрасно сложенных и невероятно здоровых младенцев» с эмбриональным периодом созревания в пять месяцев. Добился он и скорого роста младенцев путем системы питательного орошения. Уже через четыре недели эти вылупившиеся «из скорлупы» годовалые, крупные, атлетически сложенные дети увидели в профессоре «одновременно и отца, и мать». Всех детишек назвали «выводком», а каждого по отдельности — «выкормком». Дабы избегнуть приступов сексуальной агрессии, «гигантов из яйца» стали стерилизовать, подвергая действию рентгеновских лучей.

Продолжая вынашивать планы по истреблению ненавистных ему «сверг-германцев», Цюллингер в день национального праздника поднял на стадионе восстание гигантов и вскоре восстание, заручившееся поддержкой рабочих, приняло столь угрожающее масштабы, что на его подавление были брошены все силы рейхсвера, а в качестве оружия массового поражения применены оружие и ядовитые газы. Итоги оказались плачевными. Профессор погиб после газовой атаки и последней грандиозной битвы выкормков и «сверх-германцев», а горы мертвых тел обеих проигравших сторон предстали перед взорами иностранцев, перешедших государственные границы для разрешения социального конфликта.

Как видно из сюжета, его компоненты оказываются схожими с компонентами повести «Роковые яйца». Еще нагляднее это сходство просматривается через цитаты произведений: они содержат художественные детали, которые при пересказе теряются. Здесь мы выделим такие элементы, как указания на: трагический характер событий в первом предложении и в заголовке; отсчет фантастического времени; должности главных героев; рабочие места; возраст мечтателей; их бездетность; наличие профессоров-коллег; описание процессов биологических опытов; романтический ночной пейзаж; гибель влюбленных; характер роста биологических организмов; оценка работы профессоров; выписки первичного зоологического материала из-за границы; опыты по разведению амеб, а затем лягушек/мышей; цвета и движения выводков; применение специальных лучей для достижения результатов; гигантизм питомцев; отравление их ядовитыми газами; поля битвы и результаты сражений; гибель главных героев и их спутниц. Последовательность цитат из романа с указанием страниц помогут также проследить работу Булгакова.

Цюллингер и его выкормки [2]	Роковые яйца [1]
«роковая история» (С. 3), истоки которой уходят к «…1927 году, 1 апреля» (С. 11)	«Роковые яйца», «16 апреля 1928 года» (С. 45)
«профессор химии» (С.11)	«профессор зоологии» (С. 45)
«...сидя на высоком табурете перед своим рабочим столом» (С. 3)	«Он сидел на винтящемся трехногом табурете <…> Персиков быстро сполз с табурета» (С. 49)
«ему было уже шестьдесят лет» (С. 21)	«Ему было ровно 58 лет» (С. 45)
«Вместе с тем он испытывал своеобразную отцовскую гордость» (С. 22); «Зачем вывел ты нас из яиц, которые без этого были бы обречены на вечный сон? <…> ты наш отец!» (С. 98)	«Профессор больше не женился и детей не имел» (С. 46)
«Доттервейх и Цюллингер работали, соперничая друг с другом» (С. 15)	«Был основан «Доброкур», почетными товарищами председателя в который вошли Персиков и Португалов» (С. 78)
«инкубатор без окон» (С. 5); «жарко натопленный инкубатор» (С. 6); «известная машина» (С. 19)	«Три ящика»; «Грех машиной разводить» (С. 93)
«Тихий, сверлящий шелест, как будто от бесчисленных пузырей, лопавшихся при брожении, наполнял ровно непривычно легкий воздух. В длинных кафельных желобах лежали на стеклянных ситах белые и красноватые комки, похожие на огромные комки теста, или на полупрозрачную студенистую массу, или еще лучше на икру какой-то гигантской амфибии. Здесь и там по выпуклостям этих мягких образований пробегала дрожь, внезапно вспыхивающее и снова внезапно исчезавшее волнообразное движение, в то время, как снизу, через целую сеть труб, их непрерывно обдувало воздухом; не смотря на раскинутые над ними широкие, волнообразные вентиляторы, они издавали сладковатый запах протухшего мяса» (С. 6)	«На белом асбестовом полу лежали правильными рядами испещренные пятнами ярко-красные яйца, в камерах было беззвучно… а шар вверху в 15000 свечей тихи шипел… — Эх, выведу я цыпляток! — с энтузиазмом говорил Александр Семенович, заглядывая то с боку в контрольные прорезы, то сверху, через широкие вентиляционные отверстия…» (С. 93); «Таки… таки… таки…— закипало то в одном, то в другом яйце первой камеры. Действительно, картина на глазах зарождающейся новой жизни в тонкой отсвечивающей кожуре была настолько интересна, что все общество еще долго просидело на опрокинутых пустых ящиках, глядя, как в загадочном мерцающем свете созревали малиновые яйца» (С.95)
«В лунную, летнюю ночь прыгнул юноша с белого камня в теплую реку, прыгнул головой вперед. Он плавал туда и сюда в текучей мозаике волн из желтого месяца и черной воды» (С. 8)	«Дворец-совхоз, словно сахарный, светился, в парке тени дрожали, а пруды стали двуцветными пополам — косяком лунный столб, а половина бездонная тьма» (С. 91)
«Мужчина и женщина проходили рядом под пестрым майским небом, по майской, пестрой земле, переполненные желанием, как набухшая, пестрая земля у	«Высоко над землей взметнулась голова Мани, нежно прижавшись к змеиной щеке. Изо рта у Мани плеснуло кровью, выскочила рука, а из-под ногтей брызнули

них под ногами. Но вот колючие проволочные заграждения разорвали на части и девушку, и юношу, и весь смеющийся зеленеющий пейзаж покрылся чумовыми дырами пустынной страны, серыми пятнами безвременья и обгорелыми язвами неумолимого разрушения» (С. 8)	фонтанчики крови. <…> От змеи во все стороны било такое жаркое дыхание, что оно коснулось лица Рокка, а хвост чуть не смел его с дороги и едкой пыли. <…> В смертной тошноте он оторвался наконец от дороги и, ничего и никого не видя, оглашая окрестности диким ревом, бросился бежать…» (С. 99)
«…он сделался первым мастером в науке об искусственной органической материи» (С. 11)	«эрудиция в его области у него была совершенно феноменальная» (С. 45), «ученый он был совершенно первоклассный» (С. 46)
«Самая процедура до некоторой степени напоминала плетенье лент. Кусок мяса, предназначавшийся для ускоренного роста, непрерывно выпускал из себя пучки мускульных нитей; эти пучки вытягивались через два отверстия <…>. Но кое-что в этих опытах оказалось поистине роковым» (С.14)	«Ломая и опрокидывая все законы, известные Персикову, как свои пять пальцев, они почковались на его глазах с молниеносной быстротой. Они разваливались на части в луче, и каждая из частей в течение 2 секунд становилась новым и свежим организмом. Эти организмы в несколько мгновений достигали роста и зрелости лишь затем, чтобы в свою очередь тотчас же дать новое поколение» (С. 53-54)
«Он занялся разведением амеб, величиною с тарелку и, как дитя, радуясь неловким движениям созданных им существ, поспешил сообщить о своем открытии…» (С.15); «Цюллингер начал свои опыты с мышей» (С. 18)	«Серенькие амебы» «в несколько мгновений достигали роста и зрелости лишь затем, чтобы в свою очередь тотчас же дать новое поколение»; «они объемом приблизительно в два раза превышали обыкновенных амеб» (С. 53-54); «он жадно начал опыты с икрой лягушек» (С. 55)
«Управление питания выписало к немалому удивлению всей Южной Африки несколько транспортов страусов-самок. Яички этих птиц были распределены по фабрикам» (С.16)	«— Заграница, — говорил Александр Семенович, выкладывая яйца на деревянный стол, разве это наши мужицкие яйца… Все, вероятно, брамапутры, черт их возьми!» (С. 88)
«Ему делалось жутко работать во всех этих многочисленных инкубаторах. Порою он даже начинал мечтать о каком-нибудь несчастье, которое положило бы конец всем его отпрыскам, столь пышно возраставшим в желобах. Мощь искусственной природы пугала его, зрелище сверх-зародышей преследовало его даже во сне, его отвращение к извилистым, медленным движениям этих больших тел делалось все сильнее и сильнее» (С. 22); «они стали глотать воздух, и их еще недавно, кроваво-красные тела сделались зелеными и голубыми, и потом застыли в мрамор»; «…комиссию, члены которой не отваживались подходить к сплетенным в	«Вся оранжерея жила как червивая каша. Свиваясь и развиваясь в клубки, шипя и разворачиваясь, шаря и качая головами, по полу оранжереи ползли огромные змеи. Битая скорлупа валялась на полу и хрустела под их телами»; «Какие-то погремушки звякали в шипении, из оранжереи тянуло странным, словно прудовым, гнилостным запахом. И еще смутно разглядели агенты кучи белых яиц, валяющиеся в пыльных углах…» (С. 102)

клубок девушкам» (С. 29)	
«Цюллингер, следовательно, ведал питанием и одурением питомцев. Он же подвергал их и действию лучей» (С. 32)	«…действие луча на дейтероплазму и вообще на яйцеклетку изумительно» (С. 56); «луч такой знаменитый» (С. 84)
«выращиваем вышеупомянутых гигантов из яйца, но как полагаете вы применить этот способ к своему потомству?» (С. 40)	«Но ведь тут же главное не величина, а невероятная скорость размножения (С. 59); «хоть слонов можно вырастить, не только цыплят» (С. 84)
«К счастью, успели остановить в открытом поле несколько поездов повстанцев и уничтожить их снарядами с ядовитыми газами» (С. 106)	«Сообщалось, что эскадрилья аэропланов под Вязьмою действовала весьма удачно, залив газом почти весь уезд» (С. 111-112)
«Бесчисленные трупы выкормков лежали на поле битвы, но еще больше было трупов сверх-германцев. Неутолимое озлобление битвы точно пережило самую смерть: совершенно растерзанные тела все еще крепко держали свою жертву, оторванные руки, точно клещи, висели на шее одного сверх-германца, на целых пирамидах убитых лежало по мертвому выкормку» (С. 121-122)	«Леса, поля, необозримые болота были еще завалены разноцветными яйцами, покрытыми порою странным, нездешним невиданным рисунком, которые безвестно пропавший Рокк принимал за грязюку, но эти яйца были совершенно безвредны. Они были мертвы, зародыши в них прикончены. Необозримые пространства земли еще долго гнили от бесчисленных трупов…» (С. 115)
«Цюллингер молча глядел на лежавший перед ним труп Геры <…> они обратились к человеку, сидевшему на камне и смотревшему на кровь, сочившуюся из большой раны. <…> острая тоска по юности разорвала ему грудь, и родная земля сомкнулась над ним» (С. 122-123)	«Низкий человек, на обезьяньих кривых ногах, в разорванном пиджаке, в разорванной манишке, сбившейся на сторону, опередил других, дорвался до Персикова и страшным ударом палки раскроил ему голову» «Ни в чем не повинную Марью Степановну убили и растерзали в кабинете» (С. 114).

Таким образом, сопоставление двух произведений позволяет сделать вывод, что их тексты содержат явные сюжетные параллели. Совпадает фантастическая фабула, многие художественные детали, четко прослеживается линия социально-политической сатиры. Все это позволяет говорить о том, что замысел повести у Булгакова возник сразу после чтения романа К. Лоеле «Цюллингер и его выкормки». У Лоеле острие сатиры направлено на одну из крупнейших в годы Веймарской республики Немецкую национальную народную партию (впоследствии оказавшейся «младшим партнером» НСДАП Адольфа Гитлера [5]), у Булгакова — на правящую партию большевиков во главе «с покойным Лениным» в первые годы после эпохи военного коммунизма и диктатуры пролетариата. Перенос элементов гротеска и черного юмора из немецкого романа придали повести-памфлету «Роковые яйца» пасквильное звучание. В октябре 1924 года повесть уже была написана, хотя ее первоначальный вариант претерпел в дальнейшем изменения [4, с. 608-609].

Литература

1. Булгаков М. А. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 751 с.
2. Лоеле Конрад. Цюллингер и его выкормки / Пер. с нем.— Л.: Прибой, 1924. 123 с.
3. **Лоеле Конрад, Эрхардт Пауль.** Цюллингер и его выкормки. Последняя власть: Романы. М.: Book’ва, 2017. 392 с.
4. Соколов. Б. В. Булгаков. Энциклопедия. М.: Эксмо; Алгоритм; Око, 2005. 831 с.

5. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Немецкая_национальная_народная_партия (дата обращения: 11.05.2121)

УДК 82.091

Любушкина С. Д., Матреничев П. В.,
студенты IV курса факультета издательского дела и журналистики,
Московский политехнический университет
sofi-iko@mail.ru; matrenichev40@yandex.ru
Научный руководитель**: Герасимова С. В.,**
кандидат филол. наук, доцент
Московский политехнический университет
metanoik@gmail.com

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ «ШКОЛЫ ДЛЯ ДУРАКОВ» САШИ СОКОЛОВА И «ЗЕРКАЛА» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

В данной работе кинолента и роман проанализированы в разрезе концепции хронотопа Бахтина: проведены параллели между индивидуальной киногерменевтикой Тарковского и картиной мира Соколова. Материал произведений рассмотрен в контексте имагинативного хронотопа, хронотопа диалога культур, понятия потока сознания.
Ключевые слова: Саша Соколов; «Школа для дураков»; Андрей Тарковский; «Зеркало»; поток сознания.

Lyubushkina S., Matrenichev P.

COMPARATIVE ANALYSIS OF “A SCHOOL FOR FOOLS” BY SASHA SOKOLOV AND “MIRROR” BY ANDREY TARKOVSKY

The film and the novel are analysed at this work in the context of the concept of Bakhtin’s chronotope: parallels are drawn between Tarkovsky’s individual cinematic hermeneutics and Sokolov's picture of the world. The material of the works is considered in the context of the imaginative chronotope, the chronotope of the dialogue of cultures, the concept of the stream of consciousness.
Keywords: Sasha Sokolov, “A School for Fools”, Andrey Tarkovsky; “Mirror”, stream of consciousness.

Два почти одновременно созданных произведения: фильм Андрея Тарковского (1932–1986) «Зеркало» (1974) и роман Саши Соколова (1943 г.р.) «Школа для дураков» (1973, опубликован в 1976) на разных языках — на языке литературы и кинематографа — воссоздают общие принципы потока сознания. Между этими произведениями можно провести множественные параллели, их авторы используют сходные приемы.

Творчеству Андрея Арсеньевича Тарковского свойственна уникальная киногерменевтика, насыщенная многочисленными реминисценциями. В фильме «Зеркало» воплощены не только особенности хронотопа диалога культур, но и ярко видны черты другого хронотопа — имагинативного. Две эти особенности роднят киноленту с произведением Саши Соколова «Школа для дураков».

Сам Тарковский писал о сходстве литературы и кинематографа: «Что их объединяет? Вернее всего — несравненная свобода, с какою художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью, и последовательно организовывать этот материал» [11, с. 69]. Подобных принципов придерживался и Саша Соколов при написании романа «Школа для дураков».

Писатель и эссеист Саша Соколов, или Александр Всеволодович Соколов открывает двери в другой мир — где реальность смешивается со снами.

Как и в «Школе для дураков», развитие событий в «Зеркале» вырастает из сумбурных переживаний главного героя по поводу прожитой жизни. «Зеркало» — фильм-воспоминание, в котором события переплетаются, образуя сюрреалистический поток времени. У главных героев меняются черты характера, их образы расплываются, а хронология событий нарушается. Подобный эффект в фильме достигается благодаря тому, что некоторые актеры исполняют по нескольку ролей. Так, Маргарита Терехова играет одновременно и мать главного героя, и его жену, причем в сознании героя происходит контаминация этих образов:

он говорит жене, что она очень похожа на его мать и что, воспоминая мать, он всегда видит лицо жены, добавляя: «Жалко вас обеих одинаково». Обеих женщин можно назвать «эмансипированными». Так говорят о матери, независимо держится и жена. Однако в другом эпизоде герой заявляет, что между двумя женщинами нет ничего общего. Игнат Данильцев также играет две роли: Алексея в детстве и его сына — Игната.

Престарелую Марию, мать главного героя, играет мать Андрея Тарковского — Мария Вишнякова. В конце образы окончательно смешиваются, и именно она, уже пожилая, уводит вдаль маленького Алексея с сестрой.

Такой подход создает ощущение иллюзорности времени, что позволяет зрителю проникнуть в новое, обобщенное временное пространство. Так складывается имагинативный хронотоп. Фрагменты из жизни героев самодостаточны и замкнуты в себе, можно сказать, даже эгоцентричны (об эгоцентричности своего творчества говорил и сам режиссер), картина времени Тарковского как бы закольцована. Многие исследователи отмечают, что пространство Тарковского можно сравнить со сферой, которая обращена «вглубь себя». Подобный киноязык, как отмечал Дмитрий Салынский, связан с имагинативным хронотопом в творчестве Андрея Арсеньевича. Западный постмодернизм стремится к кассовому успеху, а русский — асоциален и замкнут на себе.

Соколов, в свою очередь, рисует мир «разбитого сосуда», где главный герой в разные моменты времени способен неосознанно принимать другой образ: он то оказывается ребенком, читающим рядом с отцом и рыдающим от красоты реки, то сам становится отцом и мужем, покупающим пижаму. Иногда он принимает образ цветка-нимфеи, ветра, помощника ученого Павлова или коллеги Леонардо да Винчи. Главный герой не существует как полноправная единица, даже своё тело он делит с кем-то еще. Он одновременно способен быть и учеником, и автором книги, и живым, и мертвым. Он и есть все, что его окружает и все окружающие его люди.

Персонажи, о которых рассказывают главные герои фильма и романа, часто иллюзорны. К примеру, Шейла Трахтенберг из «Школы для дураков» приобретает в представлении героя образ ведьмы Тинберген, которая все время портит жизнь жителям дома. Она появляется, когда герой чувствует свою беззащитность и страх. Шум, поломки, запах и хохот — все это неприятно главному герою, пугает его.

Благодаря образу отца герой воспринимает мир взрослых, мир начальников и людей, сковывающих свободу, поэтому, когда главный герой примеряет на себя образ отца и мужа, он идет покупать пижаму в неуютную клеточку. Пижама не по размеру, но все говорят, что она очень хороша, а главное — просто необходима. Мир взрослых, их жизнь и устои сковывают главного героя, вызывают в нем протест. Подобную трансформацию переживает и главный герой «Зеркала»: в детстве множество воспоминаний связано с отцом, а позже он уже сам отец и муж, а роль его сына исполняет тот же актер, который играл роль юного Алексея. В результате происходит контаминация образов отца и сына как в фильме, так и в романе.

Отцу в романе Саши Соколова противопоставлен Павел Норвегов — Насылающий Ветер. В представлении главного героя он становится богом свободного ветра, насылающим на людей ураганы за их низменное существование. Все слова, выражающие протест и страстные желания, произносит именно он: проклинает, устрашает, учит, любит. Именно ему главный герой хочет найти и отдать белую розу и подарить свободу от купленных ему для похорон костюма и ботинок. Это образ свободы, силы и желания, воплощения чувства бытия. В сопоставлении с ним и другими «живыми» образами герой понимает себя в разные моменты жизни, позволяя себе быть одновременно всеми и никем.

Похожая ситуация происходит и с героем Тарковского. Плутая по лабиринтам памяти, он сравнивает свой образ с образами своих близких, анализирует свои и их модели поведения, порой теряется в их схожести.

Структура «Зеркала» и «Школы для дураков» необъяснима без понятия потока сознания, которое было определено модернистами (В. Ларбо, И. Свево, Т. Элиот и др.) как метод

«сближать реальное и ирреальное, прошлое и настоящее, начала и концы, преодолеть линейное течение времени… позволяет двигаться во времени так же свободно, как и в пространстве» [1, с. 215]. Также часто используется нелинейность, оборванность синтаксиса.

Бахтин называл подобное повествование «фантастической логикой сна»: «Перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» [8, с. 157]. Герой не всегда знает точное время.

Так, в сцене телефонного разговора с матерью герой «Зеркала» интересуется, в каком году происходили события, о которых он вспоминает. В другом эпизоде, когда Игнат помогает матери собрать рассыпанное содержимое сумки, его как бы бьет током, и он говорит: «Как будто все это было уже один раз: тоже деньги собирал. А я вообще тут первый раз».

Особо подчеркивается причудливое переплетение документального и игрового кино благодаря вставкам кадров хроник, которые вмонтированы, например, в рассказ испанца о корриде. Позднее зритель видит сцены бомбежек, запуска аэростатов, фронтовых походов — все это происходило в реальности и является фоном, на котором развиваются события игрового кино, в результате в сознание вымышленного героя проникают фрагменты хроник, их фигуры и изображения.

Тарковский отмечал, что в фильме можно показать сновидение, но картина такого сна должна быть не затуманенной, а предельно четкой, словно герой находится наяву [11, с. 74]. Сны героев — отличительная черта фильмов Тарковского, а в «Зеркале» почти весь ход событий имеет форму сновидения.

Похожим образом построена и «Школа для дураков». С первых же страниц становится ясно, что понять данное произведение посредством логики невозможно. Подобное происходит из-за того, что автор генерирует внутренние интенции текста, связанные с шизоидностью. Согласно общепринятому мнению М. Липовецкого, повествование в романах Соколова основано на взаимодействии «хаоса мира симулякров Ученика» с «хаосом творческого воображения повествователя» [5, с. 60].

В основе жизни сознания, как показано, лежит ассоциативное мышление, а эксперимент с формальной точки зрения осуществляется за счет смещения пространственно-временных пластов и разрушения традиционной повествовательной структуры.

По мнению Т. Мотылевой, в монологическом «потоке сознания» [7, с. 180], в котором автор намеренно ослабил логические связи, внимание читателя фиксируется на «хаосе слов». Писатель использует поток сознания для создания картины мира человека с психическими расстройствами. Таков герой в «Школе для дураков». Его поток речи на протяжении всего текста часто становится неуправляемым, абзацы и границы между предложениями утрачиваются, знаки препинания опускаются. Размышляя об одном, герой приходит к выводам по поводу абсолютно других вещей. Так, разглядывая деревянные мебельные контейнеры, стоящие в прихожей, главный герой по отдельным элементам контейнеров, создает целую историю про чтение стихов японских поэтов, про нескончаемые железнодорожные пути, про длинные и короткие вагоны, про надписи на них, про ветки железнодорожных путей и ветки акации. Язык, которым «говорит» главный герой, часто не имеет знаков препинания и интонаций.

Схожими образами насыщены воспоминания Алексея из «Зеркала». Детство его прошло тоже вблизи железнодорожной станции. Нужно отметить также, что Тарковский писал о природе японских хокку, связывая их структуру с природой кинематографа [11, с. 72].

Особое место в создании картины мира в «Зеркале» и «Школе для дураков» отводится работе обоих авторов с культурными реминисценциями.

Так, в творчестве Тарковского можно выделить хронотоп диалога культур. Переплетая различные реминисценции, Тарковский создает некую квазиреальность. Герой видит портрет Леонардо в томе Брокгауза (тема взаимодействия с Да Винчи полно раскрыта и в «Школе для дураков»). В этих воспоминаниях находят отражение многие произведения мирового искусства. В комнате главного героя висит афиша фильма «Андрей Рублев». Цитируются

стихи Арсения Тарковского, письмо Пушкина к Чаадаеву, Данте, Достоевский. При этом Данте декламируется в фильме преднамеренно неверно: «Земную жизнь пройдя до половины, я заблудилась в сумрачном лесу». Интересно и упоминание Достоевского: в этом моменте коллега Марии по типографии сравнивает ее с Лебядкиной из «Бесов» так, словно это её знакомая. В фильме также присутствует множество сходств с произведениями мировой живописи. В одной из сцен визуально воспроизводится картина Брейгеля «Охотники на снегу». Отмечается сходство актрисы Маргариты Тереховой с портретом да Винчи «Дама с горностаем». Также в фильме акцентируется сходство актрисы с другой работой художника, портретом Джиневры де Бенчи.

Тонкая игра с вязью бытия насыщает разнообразными культурными отсылками и роман Соколова. Так, почти в самом начале произведения автор демонстрирует культурно-временную петлю, которая образуется в процессе размышлений главного героя: «…Италия итальянский человек Данте человек Бруно человек Леонардо художник архитектор энтомолог *если хочешь увидеть летание четырьмя крыльями ступай во рвы Миланской крепости и увидишь черных стрекоз* билет до Милана…» [9, с. 16].

Подобное «свободное» переплетение мысли с культурными аспектами можно назвать квазиреальностью. Главный герой Соколова и все входящие в его ближайший круг люди и явления приобретают черты параллельной реальности, смешиваются и видоизменяются.

С Леонардо да Винчи героя «Школы для дураков» связывает некая «мысленная переписка». Герой называет великого итальянского художника и изобретателя «коллегой» и часто делится с ним своими мыслями и чувствами. Образ Леонардо чем-то схож с образом Норвегова, они часто говорят одними словами или видят одни и те же вещи. На учителя также спроецирован Архимед, знаменитое высказывание которого: «Дайте мне точку опоры — и я переверну Землю!», — Норвегов превращает в угрозу: «Дайте мне время — <…> я когда-нибудь так крутану ваш скрипучий ленивый элипсойд, что реки ваши потекут вспять, вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки, вас будет тошнить от собственных голосов, фамилий и званий…» [9, с. 26]. Но особенно ярко видна параллель между двумя произведениями благодаря фигуре Леонардо. Общение героев с Леонардо да Винчи стирает границы между прошлым и настоящим, создавая новую реальность, изменения в которой зависят только от самого главного героя.

Помимо связи с да Винчи в романе встречаются отсылки к Данте и отрывок из стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит». Эти образы также вторят образам из «Зеркала». Кроме того, в «Школе для дураков» часто встречаются детские песенки-присказки и звуковые обозначения мелодий.

Особое внимание в романе стоит уделить реке Лете. Реке забвения в царстве Аида, которая сопровождает героя на протяжении всего романа. Именно плавая по реке на лодке, главный герой «абсолютно все забыл». В данном образе сокрыт основной страх героя — позабыть себя и бессилие человеческой памяти перед жизнью и вечностью.

Стоит также отметить, что тема воды роднит «Школу…» с фильмом Тарковского. Здесь она служит неким «скрепляющим» память фактором. Главный герой словно плывет по реке своей жизни, цепляясь за моменты и воспоминания. Околостанционный пруд, река, дожди, лужи, мокрые зеркала, пот на лицах, вода в ушах и слезы — все они проводники, маленькие каналы, впадающие в реку памяти и противоречащие реке забвения Лете.

Заметив все эти детали, внимательный зритель и читатель поймут, насколько родственны оба произведения. Размывая очертания близких людей и шедевров мирового искусства, фильм и книга дополняют друг друга, погружая зрителя и читателя в новое измерение, обновляя культурный код эпохи. Широкий метатекст делает произведения сложными для восприятия, так рождается герменевтика языка романа и фильма.

Литература

1. *Божович В. И.* Поэтическое слово и экранный мир Андрея Тарковского // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. 398 с.
2. *Гривцова М. В.* Культурное пространство кинофильмов Андрея Тарковского (мотивы «Потерянного времени») // Сервис в России и за рубежом. 2008. № 4. С. 23–28.
3. *Громова А. Е.* Укорененность пространства в фильме А. А. Тарковского «Зеркало» и философских идеях П. А. Флоренского // Вестник КГУ. 2014. № 1. С. 208–210.
4. *Каплан А. Б.* Дмитрий Салынский. Хронотоп диалога культуры. Образы мирового искусства в художественной структуре фильмов А. Тарковского // Вестник культурологии. 2006. № 3. С. 7–13.
5. *Липовецкий М. Н.* Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2006. № 1. С. 52–82.
6. *Мотылева Т. Л.* Внутренний монолог и поток сознания // Вопросы литературы. 1965. № 1. С. 179–196.
7. *Салынский Д. А.* Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. 576 с.
8. *Соколов С.* Школа для дураков. СПб.: Азбука, 2018. 253 с.
9. *Суслова Е. В.* Структуры памяти в кинопоэтике Тео Ангелопулоса, Шарунаса Бартаса и Карлоса Рейгадаса // Вестник ННГУ. 2010. № 4–2. С. 945–946.
10. *Тарковский А. А.* Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 68–79.
11. *Тимофеев А. И.* Андрей Тарковский: человек и стихии бытия // Соловьевские исследования. 2013. № 4. С. 193–202.
12. *Туровская М.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.

УДК 82.161.1

Павликова Полина Геннадьевна,
аспират, Люксембург, Университет Люксембурга
polina.pavlikova.001@student.uni.lu

ФИЛЬМ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО «ЗЕРКАЛО» В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Кинематографическое творчество Андрея Тарковского тесно связано с поэзией его отца, Арсения Тарковского. В данной статье представлен пример функционирования поэтических текстов в фильме «Зеркало». Связь с некоторыми стихотворениями эксплицирована: они читаются самим автором, появляясь в ключевых сценах фильма и часто меняя восприятие основной линии сюжета (или изменяя свой собственный смысл под воздействием визуального контекста). Другие стихотворения тем или иным образом повлияли на режиссера на этапе написания сценария. Как мы увидим, поэтические тексты аккумулируют тематические и символические константы фильма «Зеркало», тем самым дополняя и усиливая его смысловое наполнение. При этом некоторые стихотворения Арсения Тарковского одновременно вступают в конфликт с основной линией повествования фильма, часто противореча сюжету.
Ключевые слова: Андрей Тарковский, Арсений Тарковский, фильм «Зеркало», вербально-визуальные отношения, текст и контекст.

Pavlikova Polina
ANDREY TARKOVSKY'S FILM «MIRROR» IN THE CONTEXT OF ARSENY TARKOVSKY'S POETRY

The artistic work of Andrey Tarkovsky is closely related to the poetry of his father, Arseny Tarkovsky. This article presents an example of the functioning of poetic texts in the film «Mirror». The connection with some of the poems is explicated: they are read by the author personally. The poems are appearing in key scenes of the film and often changing the perception of the main plot line (or changing their own meaning by the influence of the visual context). Other poems influenced the director at the stage of writing the script. As we will see, poetic texts accumulate thematic and symbolic constants of the film «Mirror», thereby complementing and reinforcing its semantic content. At the same time, some of the poems of Arseny Tarkovsky are in the conflict with the main line of the film's narration and often contradicting the plot.
Keywords: Andrey Tarkovsky, Arseny Tarkovsky, the film «Mirror», verbal-visual relations, text and context.

Творчество Андрея Тарковского тесно связано с поэзией его отца, Арсения Тарковского. Режиссер использовал стихотворения, комбинируя их с определенными сценами в таких фильмах как «Сталкер», «Ностальгия» и в автобиографической кинокартине «Зеркало».

Связь фильма «Зеркало» с некоторыми стихотворения эксплицирована: они читаются самим автором, появляясь в ключевых сценах. Однако многие стихотворения Арсения Тарковского тем или иным образом повлияли на фильм его сына уже на этапе написания сценария: они были своеобразными претекстами, давшими импульс к созданию тех или иных сцен фильма. К некоторым поэтическим текстам отца режиссер обращался на этапе работы над фильмом, о чем свидетельствуют его дневниковые записи и первые версии сценария, но затем они были убраны в процессе создания картины, хотя их влияние на определенные сцены сохранилось.

Таким образом, в данной статье, — согласно хронологии фильма, — будут рассмотрены примеры взаимовлияния сцен «Зеркала» и звучащих стихотворений (и как смысловое значение визуальных и поэтических текстов меняется под воздействием друг друга); а также некоторые стихотворения, оказавшие (или гипотетически оказавшие)

влияние на режиссера при создании картины.

Одно из первоначальных названий фильма «Зеркало» — «Белый, белый день...», что почти повторяет строчку из стихотворения Арсения Тарковского «Белый день» [3, т. 1, с. 302]:

Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.
<…>

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.

Благодаря частому использованию слова белый, в стихотворении создается особенное ощущение ясного, чистого, свежего неба. В поэтическом контексте «белый-белый день» можно также интерпретировать как очень счастливый день. Например, в одном из английских переводов название звучит как прекрасный день [5, с. 159]. Поэтический образ также рождает ассоциацию с ослепляющим солнцем или белоснежным зимнем пейзажем. Таким образом, художественное изображение некого «белого» дня может метафорически передавать главное ощущение, заложенное в стихотворении: яркое воспоминание подобное внезапной вспышке света.

Арсений Тарковский помещает лирического героя в библейский контекст, напоминая об изгнании Адама и Евы из Эдемского сада: «вернуться туда невозможно». Ребенок видит своего отца в ярком свете, персонифицируя его с Богом. Хотя часть стихотворения, посвященная отцу, написана, с точки зрения грамматики, в настоящем времени, очевидно, что поэтический текст посвящен воспоминанию из детства. Автор использует описательную манеру, чтобы актуализировать память и дать возможность своему лирическому герою пережить событие еще раз. Подобный подход и, конечно, образ мальчика, вспоминающего детство, были художественно переосмыслены и привнесены Андреем Тарковским в свое творчество. Таким образом, стихотворение «Белый день» содержит идею и суть фильма «Зеркало»: мечта о прошлом и невозможность вернуться.

Перейдем от впоследствии измененного названия непосредственно к действию фильма. «Зеркало» начинается со сцены почти волшебного выздоровления заикающегося мальчика. Во время гипноза Юрий повторяет слова доктора: «Я могу говорить». Оптимистичное начало фильма также подчеркнуто именем пациента: Юрий (как вариант имени Георгий) напоминает об одном из известных христианских святых, Георгии Победоносце. В таком контексте проецирование истории излечения Юрия на болеющего главного героя Алексея дает зрителю ощущение надежды. Алексей сможет выздороветь и научиться говорить — говорить о себе и своих ошибках, своей семье и ее истории. Таким образом, физическое выздоровление и возможность говорить «громко и чётко, свободно и легко, не боясь своего голоса, своей речи...» становятся эквиваленты.

Юрий напоминает нам не только Алексея, но является двойником лирического героя стихотворения «Посвящение» [3, т. 1, с. 378–382]. Некоторые строчки текста можно соотнести с действиями Юрия, а также с образами, которые проявятся в фильме (например, одни из главных концептуальных и визуальных лейтмотивов: «наследственные ошибки» и «зеркальное стекло»). Лирический герой описывает свое состояние в прошлом, когда он

хотел освободить свои руки (вспомним важное значение рук в сцене гипноза), чтобы заново научиться говорить:

Я вздрагивал при каждом лживом звуке,
Я думал: дай мне руки опростать.
И, просыпаясь, высвободил руки,
Чтоб научиться говорить опять.

Вернемся к действию сюжета. В следующей сцене мы знакомимся с Марией, матерью Алексея. Маргарита Терехова в роли своей героини вглядывается в даль, надеясь увидеть своего мужа. Подошедший к ней незнакомец оказывается врачом. Странный диалог, нелепое падение с забора, неожиданный ветер, заставивший мужчину оглянуться... Ни героиня Мария, ни актриса Маргарита Терехова не знают вернется ли муж. Для Андрея Тарковского было важно на съемках фильма оставить будущее Марии в секрете даже для своей актрисы [4, с. 140].

Мария возвращается в дом, по ее щекам текут слезы, в ее руках тетрадка со стихами. Голос за кадром Арсения Тарковского читает стихотворение «Первые свидания» [3, т. 1, с. 217–218], которое является отражением начала отношений Марии и ее мужа. Мистическо-религиозный контекст наполняет стихотворение:

Свиданий наших каждое мгновенье,
Мы праздновали, как богоявленье,
Одни на целом свете...

Описание романтической встречи преподносится как таинство и, по замечанию Александры Смит [6, с. 50], намекает на тайну происхождения рассказчика, главного героя Алексея:

Когда настала ночь, была мне милость
Дарована, алтарные врата
Отворены, и в темноте светилась
И медленно клонилась нагота…

Лирический герой видит свою возлюбленную царицей, в присутствии которой даже обычные предметы становятся особенными:

Ты пробудилась и преобразила
Вседневный человеческий словарь,
<...>
На свете все преобразилось, даже
Простые вещи — таз, кувшин...

Поскольку стихотворение Арсения Тарковского представлено в контексте определенного визуального нарратива, можно интерпретировать данный поэтический текст как воспоминание Марии об ее отношениях с мужем. Таким образом, история персонажей раскрывается в двух временных планах: в настоящем, когда Мария и ее муж не вместе, и в прошлом, когда только начинается история их любви. Возможно, для режиссера было важно показать героиню в противоположных эмоциональных состояниях и социальных статусах. Стихотворение преподносит образ молодой, сильной девушки, королевы, способной изменить мир одним своим присутствием. При этом на экране зритель видит слабую женщину, опечаленную разговором с незнакомцем. Однако возможна еще одна интерпретация. Согласно первоначальному замыслу, Маргарита Терехова должна была сама

прочитать стихотворение Арсения Тарковского [2], но режиссер изменил этот план и предоставил слово автору текста / лирическому герою / мужу героини. Таким образом, Андрей Тарковский дал возможность состояться диалогу двух фигур, представляющих его родителей. Финал стихотворения в метафорической форме представляет будущее возлюбленных:

Нас повело неведомо куда.
Пред нами расступались, как миражи,
Построенные чудом города,
Сама ложилась мята нам под ноги,
И птицам с нами было по дороге,
И рыбы подымались по реке,
И небо развернулось пред глазами...

Природные и божественные силы помогают героям, но все-таки по последним строкам стихотворения можно понять, что они не смогут быть счастливы: «Когда судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке». При этом в тексте не приводятся конкретные причины, предвещающие несчастье (как и в фильме, в котором также не объясняются причины ухода отца). Таким образом, вербальная и визуальная линии совпадают, и судьба в обоих случаях оказывается произвольна, трагична и жестока.

Следующее стихотворение «С утра я тебя дожидался вчера…» [3, т. 1, с. 55] появляется в сцене, когда Мария боится, что допустила ошибку в подготовленном к печати издании. Как и героиня фильма, мать Андрея Тарковского также работала корректором в издательстве. Ее коллега однажды допустила ошибку и была уволена, несмотря на то, что опечатка была исправлена вовремя [6, с. 50]. Когда Мария идет по коридору, спеша узнать была ошибка или нет, голос Арсения Тарковского за кадром читает стихотворение:

С утра я тебя дожидался вчера,
Они догадались, что ты не придешь,
Ты помнишь, какая погода была?
Как в праздник! И я выходил без пальто.

Сегодня пришла, и устроили нам
Какой-то особенно пасмурный день,
И дождь, и особенно поздний час,
И капли бегут по холодным ветвям.

Ни словом унять, ни платком утереть...

На первый взгляд, вербальная и визуальные линии абсолютно не совпадают. Однако у Марии и лирического героя стихотворения «С утра я тебя дожидался вчера…» есть нечто общее. Ощущение одиночества, бессилия, а также беспокойное предчувствие ошибки — вот что объединяет их на эмоциональном уровне. Кроме того, есть небольшие детали, совпадающие и в вербальном, и в визуальном плане. Например, в фильме показан сильный дождь и то, как плачет Мария. В стихотворении речь идет о пасмурном дне, иносказательно упоминаются слезы. В фильме Мария предстает перед зрителем в пальто, в стихотворении также употребляется именно этот предмет одежды. В стихотворении появляется замечание о неких третьих лицах, которые знали, что лирический герой останется одинок. В фильме же появляется персонаж, коллега Лиза, которая напоминает Марии, что ее оставил муж.

Одним из самых травмирующих детских воспоминаний Андрея Тарковского был развод родителей. Как уже было сказано выше, в автобиографическом фильме «Зеркало» Мария представляет мать режиссера, Марию Вишнякову, а отец Арсений Тарковский

непосредственно появляется в форме голоса за кадром. В контексте фильма стихотворение «С утра я тебя дожидался вчера…» наделяется новыми смысловыми значениями. Так в данной сцене с помощью соединения столь разных на уровне содержания, но схожих на эмоциональном уровне ситуаций, Андрею Тарковскому удается создать ощущение диалога между женской фигурой, представленной Марией, и мужской фигурой, представленной лирическим героем и в том числе голосом автора за кадром. Оба героя внезапно представляются такими похожими: чувствительными, незащищенными, и, главное, оказывающимися на одном уровне в своем неустойчивом положении. Режиссер демонстрирует две истории одновременно, и создается впечатление, что они об одном, герои испытывают одинаковую боль, и в целом это боль друг о друге. Андрей Тарковский уравнивает родительские фигуры, показывая как им обоим было тяжело.

По замечанию исследователя Леонида Баткина, «…в ”Зеркале” сталкиваются два противоположных кода — натурально-повествовательный (и даже документальный) и ассоциативно-метафорический. Фильм строится <…> на переходах от одного способа восприятия к другому» [1, с. 124]. Особенно ярко это замечается в сцене с стихотворением «Жизнь, жизнь» [3, т. 1, с. 242–243], которое появляется во время показа документальной хроники. Солдаты Красной армии переходят озеро Сиваш, преодолевая воду и грязь, чтобы достичь другого берега. Андрей Тарковский хотел, чтобы эта сцена стала центральной в его фильме [4, с. 130]. В своей книге «Запечатленное время» режиссер отмечал, что почти все солдаты, которых зритель видит на экране, не выживут, и оператор, который снимал этот переход через озеро, погибнет в этот же день [4, с. 131]. В фильме Андрей Тарковский замещает какой-либо объясняющий комментарий об этом событии стихотворением своего отца «Жизнь, жизнь». Сам Арсений Тарковский был военным корреспондентом, во время боевых действий потерял ногу. В контексте фильма его лирический герой представляет человека, который также был частью той войны и того времени, что и солдаты на экране. В стихотворении говорится о бессмертии:

На свете смерти нет.
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят...

Далее лирический герой упоминает, что «мы все уже на берегу морском». Эта строчка очень важна, ведь в тот момент, когда она произносится Арсением Тарковским, мы видим солдат, не все из которых в реальности смогут перейти на другой берег. Таким образом, режиссер формирует четкую оппозицию между тем, что слышит и что видит его зритель.

Затем лирический герой декларирует идею преемственности поколений: «живите в доме — и не рухнет дом». Интересно, что во время постройки декораций для съемок фильма были использованы фотографии семейного архива режиссера. Более того, дом, в котором живет Мария с детьми, был построен на настоящем основании старого дома Тарковских [4, с. 132–133]. В стихотворении описывается, как лирический герой находится за одним столом одновременно с предками и будущими поколениями:

Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети
И жены ваши за одним столом, —
А стол один и прадеду и внуку...

Этот образ напоминает финальную сцену фильма, когда линейное время нарушается, и в одном пространстве оказываются три поколения. Кроме того, главная героиня Мария показывается в двух возрастных категориях в пространстве одной сцены и как молодая

девушка, ждущая своего первенца, и как пожилая женщина, ведущая за руку детей.

Следующая сцена, в которой появится одно из ключевых стихотворений фильма, посвящена попытке Марии продать свои сережки, чтобы накормить маленького Алексея. Мария со своим босым сыном приходит, — по меркам войны, — к неожиданно красиво одетой женщине, Надежде, жене доктора (вспомним сцену с незнакомцем в начале фильма). Надежда показывает Марии своего счастливого младенца. Убранство в доме резко контрастирует с внешним видом гостей. Мария смущается, ей становится трудно дышать. Кажется, ей становится плохо от голода и утомления дальней дорогой. Неожиданно Надежда признается Марии, что она беременна, и просит помочь зарубить петуха. Мария, оказавшаяся в деревне из-за эвакуации во время войны, испугана, она никогда не делала этого раньше, но ей приходиться согласиться, чтобы петуха не пришлось убивать Алексею. Убийство происходит за кадром, зритель видит только лицо Марии, смотрящее в камеру. Неожиданно вместо лица героини крупным планом появляется лицо ее мужа, создается впечатление диалога между персонажами.

Далее зритель переносится в продолжение мистической черно-белой сцены, которая уже начиналась в фильме. Муж Марии гладит ее по руке, сама героиня в белой простыне парит в воздухе. Пролетает белая птица. За кадром между супругами происходит диалог: муж успокаивает жену, а Мария сожалеет, что видит его только тогда, когда ей становится плохо. Она говорит, что улетает и признается ему в любви. Так создается ощущение, что Мария покидает мужа, однако, мы знаем, в основном сюжете фильма именно он ее оставляет. Андрей Тарковский вновь создает образ пары, в которой и женщина, и мужчина предстают хрупкими, полуобнаженными, вовлеченными в мучительный диалог, напоминающими героев картины «Прогулка» Марка Шагала.

Чаще всего данная сцена рассматривается исследователями как воспоминание или сон о родителях Алексея, однако, возможна и еще одна интерпретация. Режиссер создает историю, параллельную основной линии кинокартины, чтобы показать альтернативный путь героев. Примерно то же самое Андрей Тарковский делает, когда внедряет в фильм стихотворения своего отца. В данном эпизоде, чтобы осветить взаимоотношения супругов, эту роль на себя взяла дополнительная черно-белая сцена, но далее режиссер вновь прибегает к использованию поэтического текста.

Мария выбегает из дома, у нее не получается продать сережки. Уставшие и голодные, они с сыном уходят. Голос Арсения Тарковского за кадром читает стихотворение «Эвридика» [3, т. 1, с. 221–222]. В этом последнем стихотворении, звучащим в рамках фильма, рассказывается о потерянной любви, и в этом оно напоминает о первом поэтическом тексте «Первые свидания». В начале стихотворения ставится вопрос об отношении физического и духовного, поэт описывает усталость человека в бренном теле:

У человека тело
Одно, как одиночка.
Душе осточертела
Сплошная оболочка
С ушами и глазами
Величиной в пятак
И кожей — шрам на шраме,
Надетой на костяк.

Сравним эти строки с еще одним стихотворением Арсения Тарковского «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...» [3, т. 1, с. 73–74], которое напоминает текст «Эвридики», а также ставит проблему отделения души от тела:

Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был
И что я презирал, ненавидел, любил.

Начинается новая жизнь для меня,
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня.
Больше я от себя не желаю вестей
И прощаюсь с собою до мозга костей,
И уже, наконец, над собою стою,
Отделяю постылую душу мою...

Лирический герой прощается с собой, доходя до самой основы своей телесной сущности. Автор подчеркивает физический аспект личности (кожа, «мозг костей»). Такое виденье себя и мира напоминает стихотворение «Эвридика» и идею фильма «Зеркало» в целом: главный герой, устав от материальной по своей природе жизни, идет к смерти (или спасение души), что противоположно телесности.

Вернемся к анализу стихотворения «Эвридика». Основной идеей второй строфы является то, что душа заключена в теле, как в клетке. Автор подчеркивает, что душа пытается вырваться из тела. Однако в третьей строфе эта мысль неожиданно осуждается: «Душе грешно без тела, / Как телу без сорочки...». Возможно, автор имеет в виду то, что душа человека должна быть активной, ей необходимо набираться опыта, но это выполнимо только присутствуя в теле. Именно поэтому подчеркивается обнаженность, греховность души вне ее физической оболочки, ведь без тела не будет «ни помысла, ни дела, / ни замысла, ни строчки». Идея опыта очень значима для сюжета фильма. Часто это может быть даже отрицательный опыт, например, семейные ошибки или, по выражению Арсения Тарковского, «наследственные ошибки», если вспомнить стихотворение «Посвящение». Иными словами, избегать опыта пагубно для души и, следовательно, греховно быть вне тела. Более того, ошибка — это то, что связывает поколения в фильме «Зеркало». Например, развод Алексея и Натальи является отражением развода его отца и Марии. Интересно, что Андрей Тарковский сбивает зрителя с толку: иногда сложно понять, видим ли мы на экране мать героя Марию или его жену Наталью (Маргарита Терехова играет обе роли). Вернемся к анализу стихотворения:

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнем, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на столе.

Лирическому герою снится другая душа, которая вспыхивая покидает мир, а букет сирени остается воспоминанием о ней. Интересно, что сирень уже упоминалась в контексте любовной истории Марии и ее мужа в первом стихотворении фильма, «Первые свидания»:

…Ты была
Смелей и легче птичьего крыла,
По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.
<…>
И тронуть веки синевой вселенной
К тебе сирень тянулась со стола…

Сирень играет роль медиатора между человеческим и божественным миром, находясь где-то на границе между реальным и ирреальным. Интересно, что в сцене с чтением письма Александра Пушкина демонстрируется похожий знак: на столе остается след, конденсат от чашки чая, когда мистические посетители загадочно исчезают из московской квартиры, оставляя Игната.

Итак, душа «горит», освобождается и, следовательно, покидает землю без тени от физического тела. Однако конфликт стихотворения состоит в том, что душа не может быть абсолютно свободной и не может быть вне тела. Поэтому в последней строфе автор предлагает нам в качестве компромисса образ ребенка как хранителя чистой души:

Дитя, беги, не сетуй
Над Эвридикой бедной
И палочкой по свету
Гони свой обруч медный…

Только в последней строфе упоминается Эвридика, хотя стихотворение названо ее именем. Согласно греческой мифологии, Орфей, сомневаясь, что Эвридика сможет последовать за ним, не смог спасти ее, и она осталась в царстве мертвых. Мы подходим к одному из интересных вопросов: можно ли отождествить Эвридику и Орфея с парой или парами фильма «Зеркало»? Как уже было сказано выше, в основе сюжета фильма лежит тема разлуки и так называемых «наследственных ошибок». Расставание родителей Андрея Тарковского повлияло на режиссера и послужило импульсом к созданию фильма. Орфей — поэт, который потерял свою возлюбленную так же, как и Алексей потерял Наталью так же, как и его отец, ушедший на войну, потерял Марию. И, наконец, так же, как и поэт Арсений Тарковский, потерял свою жену Марию Вишнякову.

Используя поэтический текст «Эвридика», режиссер усиливает историю любви героев фильма «Зеркало». Кроме этого, с помощью стихотворения «Эвридика» решается еще одна важная задача: оно напоминает нам о ключевых символах фильма, которые (сознательно или бессознательно) воплощены Андреем Тарковским. Например, образ птицы, с которой в стихотворении сравнивается душа, многократно обыгрывается в фильме. В сцене левитации Мария в белом одеянии сравнивается с птицей, и то, что затем в фильме показывается, как ей приходиться зарезать петуха, очень символично. Убийство птицы ради поддержания жизни, то есть своего тела (и тела своего ребенка), — манифест физического в системе ценностей стихотворения «Эвридика». Мария вынуждена пойти в этот опыт, но, как и душа в изображении Арсения Тарковского, она не выдерживает телесной сущности бытия и «уходит по земле». Режиссер иллюстрирует этот порыв Марии, показывая ее побег из дома Надежды, который является ярким воплощением физической стороны жизни.

Обобщая анализ стихотворений, можно прийти к выводу, что поэтические тексты аккумулируют тематические и символические константы фильма «Зеркало», тем самым дополняя и усиливая его смысловое наполнение. При этом некоторые стихотворения Арсения Тарковского одновременно вступают в конфликт с основной линией повествования фильма, часто противореча сюжету.

Как мы увидели, многие сцены фильма «Зеркало» меняют свое концептуальное значение под воздействием стихотворений. В свою очередь, стихотворения также не могут сохранить свою автономность в визуальном контексте фильма. Поэтому такие вербально-визуальные отношения можно охарактеризовать как взаимовлияющие и рассматривать их как диалог, создающий динамику в развитии образной символики фильма.

Литература

1. *Баткин Л.* Не боясь своего голоса // Мир и фильмы Андрея Тарковского: размышления, исследования, воспоминания, письма / под ред. Н. Зорькой и др. М.: Искусство, 1991. С. 98–141.

2. *Мишарин А., Тарковский А*. Зеркало // Киносценарии. 1994. № 6. С. 3–46.

3. *Тарковский А*. Собр. соч.: в 3 т. М.: Художественная литература, 1991–1993.

4. *Tarkovsky A.* Sculpting in Time. Translated by K. Hunter-Blair. Texas UP, 1989. 254 c.

5. *Tarkovsky A.* Beautiful Day / translated by P. Metres and D. Psurtsev. New England Review. 2014. Vol. 34, № 3/4. P. 159. URL: https://www.jstor.org/stable/24242916 (дата обращения: 13. 05. 2019)

6. *Smith A.* Andrei Tarkovsky as Reader of Arsenii Tarkovsky's Poetry in the Film *Mirror* // Russian Studies in Literature. Summer 2004. Vol. 40, №. 3. Pp. 46–63. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10611975.2004.11062142 (дата обращения: 23. 04. 2021)

7. *Synessios N*. Mirror. London: I.B. Tauris, 2001. 120 p.

Эева-Лийса Хаапаниеми
Кандидат философских наук, аспирант
Кафедра русской литературы и культуры
Хельсинкский университет
eevaliisa.haapaniemi@gmail.com

МАРГАРИТА И ИЗОБРАЖЕНИЕ СОВЕТСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В 20 – 30 -х гг.

Введение, ограничения

В настоящем докладе предпринимается попытка вписать Маргариту как в современную ей реальность, так и рассмотреть ее образ в художественном контексте. В этом докладе представляем главные взгляды статьи предлагаемой на конференции Свято-Троицкие Чтения 2021.

С этой целью рассмотрим изображения советской женщины в литературе и искусстве 1920- 1930-х годов, чтобы показать, на каком фоне – историческом, гендерном, идеологическом и общественном – создавался образ героини булгаковского романа. В параллель этому анализу будут использованы разные варианты текста романа, позволяющие обнаружить тематически важные изменения образа Маргариты.

При этом мы понимаем, что реалии, события и художественные типы, актуальные для начала 20-х годов, переживают серьезные изменения в 30-е годы, на этапе уже оформившегося в советской культуре социалистического реализма. Сравнение образа Маргариты с героинями советской литературы и других видов культуры позволяет, на наш взгляд, проследить также изменения дискурса роли женщины.

Анализ образа советской «новой женщины» 1920-1930-х годов включает в себя аспекты исторический, социально-политический, нормативный и — заслуживающий особого внимания с точки зрения литературоведения — культурно-бытовой аспект, связанный с социальным контекстом и аксиологической шкалой. Общественные пространства и социально одобряемые роли женщин во многом определяли их возможности. Даже в первом приближении к героине романа «Мастер и Маргарита» читатель замечает неконгруэнтность созданного Булгаковым образа Маргариты ни к типичным пространствам, ни к культивируемым в рассматриваемый период ролям советской женщины. Собственно, в этом и заключается наша цель — проникнуть в образ и обнаружить то, что скрывается в текстовых вариантах при более внимательном изучении.

Здесь, как и в некоторых других вопросах статьи, мы основываемся на монографии О.О. Хлопониной, рассматривавшей «обусловленность динамики женской образности социокультурными изменениями рубежа XX–XIX вв.» [16] на примере художественной культуры. В ее классификации выделены и описаны следующие присутствующие в художественной культуре женские типы: «героический тип (девы-воительницы, амазонки), характеризующийся активным деятельностным началом и стремлением к расширению сфер самореализации», «традиционный тип („материнский“, „деметрианский“), основу которого составляют функции продолжения рода и сохранения домашнего очага», и «роковой тип („демонический“, „венерианский“), который объединяет две полярные крайности: недостижимый идеал женственности и демонический образ роковой женщины. Этот тип характеризуется амбивалентностью и противоречивостью» [16]. Исследователь обнаруживает также синтетические модели, как, например, конструкт «работающая мать» в 1920-1930-х годах и формирующийся к концу 1930-х смешанный тип более спокойной женственности, построенный на героическом начале с чертами рокового типа. Методологической основой исследования Хлопониной был целый ряд работ в области истории культуры, в том числе труды М. Вебера и В. Н. Кардапольцевой.

Отдавая должное выводам О. О. Хлопониной, мы, однако, констатируем, что образ Маргариты не вмещается в рамки этой, как нам представляется, слишком категоричной классификации.

Как представляется категория женственности в культуре может быть проанализирована с помощью семиотического подхода, так, рассмотрев текст как систему знаков и символов с учетом теории мифа, Ю. М. Лотман составил свою типологию женских образов: «нежно любящей женщины», женщины с «демоническим характером» и «женщины-героини» [13]. И, хотя он при этом не ограничивался рассмотрением какого-либо определенного периода, на его классификацию ссылается в своих работах и Хлопонина.

В качестве материалов, инспирирующих дальнейшие размышления, мы считаем необходимым использовать работу Светланы Бойм, посвященной «общим местам», так и называется ее книга [2]. Ценной мы считаем также исследование Наталии Ковтун о женщинах революции и, в частности, в соответствии с нашей задачей – о героине романа Гладкова «Цемент» [7].

Отмечая, что «Исследование динамики женского мира в русской культуре 1890-1930-х гг. является комплексной задачей разных сфер гуманитарного знания, дискурсивное поле которых находится на пересечении нескольких векторов научного освоения этой темы» [16], Хлопонина особо выделяет философский аспект исследований, восходящий к философско-теоретическим идеям русских религиозных философов рубежа XIX–XX вв., в контексте которых развивалось понимание женственности и женского. Так как искусство не рождается из пустоты, а имеет свой генезис, безусловно важно определить возможное влияние на роман «Мастер и Маргарита» и его автора философских и религиозных течений начала XX века, и особенно некоторых деятелей культуры, искусства и науки, известных радикальными взглядами на женщин и женственность. Однако в данной статье мы фокусируемся не на самом начале XX века, а на более позднем периоде, поэтому возможные следы влияния взглядов этих мыслителей на образ Маргариты будут рассмотрены в отдельной работе.

Выделяя в качестве формирующего образ советской женщины период с 1917 по конец 1920-х гг., историк Е. А. Шабатура обосновывает этот выбор тем, что именно тогда «осуществлялся переход к советской модели социально-политического общественного устройства, ставивший одной из главных целей конструирование нового социокультурного пространства и новой системы ценностей» [17]. Соглашаясь с исследователем, далее мы рассматриваем именно этот период, а если и подверстываем сюда некоторые теоретические и прикладные предпосылки к изменению отношения к женщине в будущем обществе, возникшие еще в 1910-х годах, то делаем это, считая их концептуальной основой грядущих перемен.

Женский вопрос в произведениях Александры Коллонтай с начала 1910-х к концу 1920-х годов

Речь идет о деятельности А.М.Коллонтай, И.Ф. Арманд и Н.К. Крупской. Мы сосредоточимся на Александре Коллонтай, которая одной из первых привела взгляды на роль женщины в новом, передовом обществе в систему и впервые сформулировала эти взгляды в статье 1913 года «Новая женщина» (переизданной в сборнике «Новая мораль и рабочий класс» в 1919 году). По Коллонтай, занимавшейся разработкой идей женского равноправия в России, новая женщина должна быть полноправным членом социального организма. При этом автора работы, прежде всего, занимали вопросы новой морали – именно ей посвящены брошюры «Новая мораль и рабочий класс» (1918) и «Семья и коммунистическое государство» (1919).

Назовем те черты новой женщины, которые Коллонтай считала базовыми: это победа над эмоциями, самодисциплина, отказ от ревности, уважение к свободе, например, то, что женщина требует от мужчины не материального обеспечения, а уважения к своей личности. Коллонтай проповедовала «любовь-товарищество» и, что еще важнее, «коллективистскую солидарность».

Идеал новой женщины Коллонтай воплощала в своих художественных произведениях, из которых наибольшую популярность снискала повесть «Большая любовь» (1927). Героиня повести Наталья Александровна, Наташа, продвинутая женщина нового времени: она активно работает, ее уважают – и не только в Женотделе, но и в смешанном трудовом и общественном коллективе – как полноценного сотрудника. Она привыкла к беседам на равных и к деловому интересу товарищей мужчин. Но вот в ее жизни появляется Семен Семенович, Сенечка. Их любовь начинается с вполне обыкновенной деловой дружбы. Она знакомится с его семьей, детьми, с ними отдыхает и проводит свободное время. Неожиданно партнеры понимают, что здесь нечто большее, чем дружба и сотрудничество, что речь идёт о страсти. Сначала страсть, «большая любовь» побеждает все препятствия. Наташа находит просто забавными хитрые выдумки Семена Семеновича для реализации их любовных встреч. Но шаг за шагом ее начинают смущать его высказывания, о том, как надо поступать, чтобы никто их не видел, чтобы их не заметила его жена. Однако гораздо сильнее ее раздражает осознание того, что она нужна партнеру не как мыслящий человек, а лишь как женщина. Ему трудно выкроить время для серьезного разговора на эту тему. Более того, ему важнее поговорить о делах с недавним знакомым. Героиня чувствует себя отверженной, оскорбленной. У Семена Семеновича нет понимания уязвимости Наташи: «Сеня – не слышал Ее души». Все заканчивается совсем не так радостно, как мечтала Коллонтай в своем гимне Крылатому Эросу: «В этом новом, коллективистическом по духу и эмоциям обществе, на фоне радостного единения и товарищеского общения всех членов трудового творческого коллектива Эрос займет почетное место как переживание, приумножающее человеческую радость» [10]. Но одновременно героиня внутренне меняется, накапливает силы и готова заниматься работой, делом в обществе товарищей-соратников. Конец большой любви для нее оказывается не трагедией, а новым началом.

Сравнивая образ булгаковской Маргариты с героиней Коллонтай, олицетворяющей новые взгляды на женщину в социалистическом обществе, можно сделать вывод об их абсолютной неконгруэнтности: Маргарита не чувствует зависимости от мнений окружающих. Размышления о сотрудничестве и рабочем коллективе, как у Наташи, отнести к Маргарите невозможно. Ясно, что такие концепции как «общественный переворот» или «женские права» в ее жизни неактуальны. Темы созидательной общественной жизни ни разу не звучат в разговорах Маргариты и мастера. Они говорят о любви, творчестве, страхе и возможности избавиться от него с помощью потусторонних сил. В отношениях героев Коллонтай, напротив, преобладает жизнь общественная во всей ее злободневности, тогда как места и времени для сближения в душевном смысле они не находят. Коллонтай показывает, что идеологическое товарищество не дает никакой более глубокой связи. Ни эмоциональное, эротическое, ни идеологическое отношение не дает того, что булгаковской властью дано мастеру и Маргарите: «<…> а я вдруг, и совершенно неожиданно, понял, что я всю жизнь любил именно эту женщину!» [3, с. 136-137] и «<…> любовь поразила нас мгновенно» [3, с. 13].

Женские образы в произведениях русских писателей 1920 – 1930 годов

Далее сфокусируемся на литературной практике 1920–1930-х годов и рассмотрим женские образы в популярных произведениях некоторых советских писателей рассматриваемого периода.

Роман Федора Гладкова «Цемент» (после первого опубликования в 1925 г., роман многократно переиздавался) изображает новые отношения между полами в семье после революции. Героиня романа Даша Чумалова представляет собой новый тип женщины: деловая, уверенная в себе, никак не зависящая от мужа или мужчин. Муж ее, Глеб, возвращается с фронта и находит полностью переменившуюся жену:

«И когда Глеб перевел глаза на Дашу и встретил ее лицо, простое и милое, как прежде, с понуждающей улыбкой в глазах, он почувствовал, что виноват в чем-то перед нею, что он не достоин

ее. И в то же время не мог потушить в себе вражды к ее самоуверенной уравновешенности и новой, неслыханной раньше, зычности в голосе» [4, с. 50].

«Новая», не узнаваемая мужем, Даша своего единственного ребенка отдает в детский дом, где дочь умирает. За новое рабочее общество Даша готова пожертвовать и своим счастьем, и спокойной жизнью в браке, к которому она вполне равнодушна. Все свои силы она отдает строительству нового мира. Наталия Ковтун пишет о Даше Чумаловой: «Либидо покоряется долгу. Любовная энергия тратится на дело, но в самой этой идее вызревает опасность «заговора чувств» [7].

За время службы в революционной армии Глеб утратил понимание и контакт с «домашним фронтом», со своим цементным заводом, с близкими – женой и дочерью.

Даша Чумалова – мать, потерявшая дочь, Нюрку, и это трагедия Дашиной жизни:

> «… Тает Нюрка, как свечка, – единственная, родная Нюрка, и никто не может сказать, почему она тает. --- Она, Даша, знает лучше всех докторов в мире, почему Нюрка гаснет, как звездочка утром. Не только молоко матери нужно малютке: малютка питается сердцем и нежностью матери» [4, с. 171].

Читатель осознает, что Даша понимает, к чему ведет каскад событий, но либо не в силах остановиться, либо уже выбрала путь самопожертвования. Литературовед усматривает здесь явное противоречие: сознательная жертвенность не приносит героине «Цемента» ни счастья, ни даже простого удовлетворения:

> «Даша Чумалова становится матерью для всех: она помогает партизанам, организует группу сопротивления, у нее ищут защиты детдомовцы, она участвует в опасных военных операциях, но, несмотря на все усилия, ощущение трагедийности происходящего усиливается» [7]

Примерно в тот же период, что роман «Цемент», была написана пьеса Сергея Третьякова «Хочу ребёнка!». Главное действующее лицо пьесы, которому принадлежат заглавные слова, – гражданка новой социалистической страны, латышка Милда Григнау, которая хочет родить ребенка, однако при этом ей нужен не друг или супруг, а лишь идеальный производитель, к тому же пролетарского происхождения. Исследователи не раз сравнивали пьесу Третьякова с романом «Цемент», хотя, на наш взгляд, «Хочу ребенка!» во многом восходит к принципам, декларированным А. Коллонтай (это сравнение выходит за рамки настоящей работы, но будет обсуждаться в нашей диссертации).

Как нам представляется, стиль, идеологический пафос и сам замысел драматурга сильно отличают пьесу от культового романа Гладкова. В дискуссиях о постановке пьесы Третьяков определил свою цель следующим образом: «Обсуждать отношения между мужчиной и женщиной, сексуальность, рождение ребенка, а также его воспитание, не говоря при этом о любви в классическом смысле» [15].

И, хотя момент сходства между Дашей Чумаловой и Милдой Григнау несомненно присутствует – обе героини отказываются воспитывать своих детей и отдают их в детский дом – мотивы их поступков разительно отличаются. Даша делает сознательный, идеологизированный выбор между государством и собственным ребенком в пользу государства: ей недостает времени и сил на воспитание дочери, поскольку она полностью посвящает себя построению нового общества. Для Милды же отдать ребенка в детский дом вовсе не означает пожертвовать материнством – героиня пьесы живет и действует по другим принципам: она рационалистка и считает, что ребенка следует рожать для государства, это должен быть ребенок, удачный с точки зрения законов евгеники, и государство с его воспитанием справится значительно успешнее. Сильно разнятся эти героини и в эмоциональном плане: Даша более чувствительно. В смерти дочери она винит только себя: «И вот когда Даша впервые пережила ужас смерти, муки ее были непереносимы: пожертвовать Нюркой <…>» [4, с. 171]. Милда абсолютно рациональна, «действует по доброй воле, чтобы целиком и полностью сосредоточиться на роли востребованной работницы культуры или агронома» [15].

Для создания более нюансированного собрания женских образов приведем два примера из романов значимых для Булгакова современных писателей (и друзей) Ильфа и Петрова. Первый персонаж – женщина периода нэпа, которая «легко и свободно обходилась тридцатью» (6, с. 216) словами, Эллочка Щукина, или Эллочка-людоедка из романа «Двенадцать стульев» (1927). Ее социальный статус определен авторами романа как домашняя хозяйка, жена «<инженера> Щукина», что предполагает выключенность из нового общества. Подчеркивает это и ее самая важная жизненная задача – заочное состязание с американской миллиардершей Вандербильд, воспринимающаяся на фоне новой реальности как бессмыслица. На роскошные наряды американки Эллочка отвечала, как ей казалось, весомыми своими: меха миллиардерши заменяла собачья шкура, изображавшая выхухоль; «шиншилловый палантин» был ничем иным как русским зайцем, умерщвленным в Тульской губернии, а модный дамский жакет был перешит из нового пиджака мужа. Жанр сатирического романа оказывается наиболее соответствующим для разоблачения неорганичного и невозможного в советском обществе типа роковой женщины. Релевантным для нашей темы представляется замечание Светланы Бойм о смещении культурных иерархий: «<…> в пространство высокой и низкой культуры вторгается средняя культура, демократическая и буржуазная, обладающая социальной, стилевой и финансовой мобильностью» [2, с. 25]. Эллочка как представительница низкой культуры, претендующая на более высокий общественный статус, – вполне типичный (и уже исчезающий) продукт переходного периода, нэпа.

В следующем романе Ильфа и Петрова, «Золотой теленок» этому типу противопоставлен образ новой советской женщины: Зосе Синицкой девятнадцать лет, она физически и психически здоровая девушка. Ее описание вызывает в памяти пропагандистские плакаты 1930-х годов, демонстрирующие атлетически сложенных женщин: «...в комнату вошла девушка с мокрыми стриженными волосами и черным купальным костюмом...» [6, с. 86]. Зося активный член социума и член профсоюза. Социальным чутьем она улавливает истинную ценность человека для общества, поэтому антигерои, по советским стандартам, – Остап Бендер и подпольный миллионер Корейко – она отвергает и выходит замуж за Перикла Фемиди, работающего секретарем коллектива железнодорожных художников.

По Коллонтай, тип булгаковской героини следует определить как буржуазный: «Буржуазная мораль требовала: все для любимого человека. Мораль пролетариата предписывает все для коллектива» [10]. Однако так же как Маргарита выведена Булгаковым в иное пространство и в небытие, ей придана и иная мораль, надклассовая, лишенная политической окраски, основанная на вечной ценности любви.

Продолжение темы материнства

Типологический анализ образа новой советской женщины требует уделить особое внимание теме материнства – ее первостепенное значение для литературы социалистического общества, поставившего задачу воспитания «нового человека», несомненно. Исследователь приходит к выводу о том, что «К 1930-м годам в России (СССР) сложился особый тип гендерной модели "работающая мать"» [16, с. 162]. Изменение отношения в новой стране к материнству можно проследить по трем периодам: в эпоху военного коммунизма (1918-1920 годы) материнство как общественная добродетель не было востребовано, потому что отвлекало от борьбы; на следующем этапе (середина-конец 1920-х годов) материнство «отчуждалось» – мы подразумеваем под этим делегирование воспитания детей государственным учреждениям и разрушение традиционной семейной морали и модели семьи. Возвращение к традиционным ценностям в середине 1930-х гг. означало, что на женщин постепенно ложатся заботы, связанные и с материнством, и с работой на производстве, что означало, таким образом, двойную нагрузку.

Отчасти это произошло, потому что власти поняли, что государство не может удовлетворить потребности в детских учреждениях и учреждениях общепита. Интересно, что уже в постреволюционный период Коллонтай описывала правильное коммунистическое отношение к деторождению и воспитанию: «Ребеночек! Это хорошо. Другим бабам пример покажет, как ребенка „по-коммунистически“ воспитать. Вовсе нечего там семью, да кухню, да хлам всякий заводить. Ясли наладить <…> Общежитие „на окупаемости“ <…> На примере нагляднее» [9].

Светлана Бойм определяет слово «хлам» как ключевое для пропаганды 1930-х годов:

«Кампания борьбы с домашним хламом проходила одновременно с антирелигиозной кампанией и с кампанией за развитие физкультуры и спорта. Лозунги трех кампаний заимствовали друг у друга расхожие метафоры и образы врага» [2, с. 54].

Дому было отказано в статусе места уюта и красоты, возможно, казенный облик домашнего пространства стимулировал отдавать детей в государственные учреждения.

У булгаковской героини нет детей, она появляется в 19-й главе романа как «Бездетная тридцатилетняя Маргарита». Тем не менее, в разных вариантах романа Булгаков упорно изображает разные контакты Маргариты с детьми: она утешает испуганного ребенка, рассказывает сказку, в одном случае даже спасает детскую жизнь:

«На железный балкон во втором этаже выбежал мальчишка лет шести. --- Мальчишка с белым лицом устремился прямо к решетке балкона, глянул вниз и ужас выразился на его лице. Он пробежал к другой стороне балкона, примерился там, убедился, что высота такая же. Тогда лицо его исказилось судорогой, он устремился назад к балконной двери, открыл ее, но ему в лицо ударил дым. --- Маргарита опустилась и сказала мальчишке:

- Держись за метлу, только крепко.

Мальчишка вцепился в метлу изо всех сил обеими руками и повеселел.

Маргарита подхватила его под мышки и оба спустились наземь.

- Ты почему сидел на балконе один? – спросила Маргарита.

- Я думал, все равно сгорю, - стыдливо улыбаясь, ответил мальчишка» --- Маргарита схватила мальчишку за руку и они подбежали к соседнему домишке» [12, 1, с. 283 – 284].

В этой версии 1932-1936 годов Маргарита описана более суровой, она не утешает испуганного ребенка, разговаривает с шестилетним мальчиком по-деловому, почти как со взрослым, хотя в конце эпизода все же ласково ему помогает. В варианте 1937-38 годов так же есть эпизод с напуганным ребенком, на этот раз героиня относится к четырехлетнему мальчику более эмоционально, по-матерински, утешает его, употребляет ласковые слова, начинает рассказывать сказку:

«В маленькой кровати с зашнурованными боками сидел мальчик лет четырех и испуганно прислушивался.

- Стекла бьют, - проговорил он робко и (добави(л)) позвал, - мама! Мама, я боюсь!

Ему никто не ответил, очевидно из квартиры все выбежали.

Маргарита откинула шторку и влетела в окно.

- Я боюсь, - повторил мальчик и оглянулся.

- Не бойся, не бойся, маленький, - сказала Маргарита, стараясь смягчить осипший на ветру голос (.), это мальчишки стекла били. ---

- А ты где, тетя?

- А меня нету, - ответила Маргарита, - я тебе снюсь» [12, 1, с. 707 – 708].

В условно «каноническом» тексте начало эпизода почти такое же, и конец звучит так:

«В маленькой кровати с сеточными боками сидел мальчик лет четырех и испуганно прислушивался. Взрослых никого не было в комнате. Очевидно, все выбежали из квартиры.

- Стекла бьют, - проговорил мальчик и позвал: - Мама!

- Никто не отозвался, и тогда он сказал:

- Мама, я боюсь.

Маргарита откинула шторку и влетела в окно.

- Я боюсь, - повторил мальчик и задрожал.

- Не бойся, не бойся, маленький, - сказала Маргарита, стараясь смягчить свой осипший на ветру, преступный голос ---.

- Ты ложись, - приказала Маргарита, - подложи руку под щеку, а я тебе буду сниться.

- Ну, снись, снись, - согласился мальчик и тотчас улегся и руку подложил под щеку.

- Я тебе сказку расскажу, - заговорила Маргарита и положила разгоряченную руку на стриженую голову. - Была на свете одна тетя. И у нее не было детей, и счастья вообще тоже не было. И вот она сперва долго плакала, а потом стала злая...» [12, 3, с. 232 – 233].

В «каноническом» тексте материнское начало в поведении Маргариты проглядывает намного явственней: она осознает бездетность как несчастье, умеет обращаться с детьми, и, хотя ее сказка уже самим зачином нарушает законы жанра, она, тем не менее, производит ожидаемый эффект – мальчик успокаивается и засыпает. Телеологическая функция образа Маргариты подразумевает ее отчаянное одиночество до встречи с мастером, так что ее изображение с ребенком – это, скорее, демонстрация минус-приема: такое могло бы быть и не состоялось в ее реальной жизни. И все же общение героини с детьми в разных вариантах романа свидетельствует, что отголоски общественного этоса – возвышение материнства – нашли отражение в тексте «Мастера и Маргариты».

Особняк Маргариты и подвальчик любовников

Широко известное высказывание Воланда о том, что квартирный вопрос испортил москвичей делает естественным решение посвятить одну из частей настоящей статьи жилищам героинь советской литературы. Рассматривая «дом» в романе «Цемент» и в пьесе «Хочу ребенка!», мы сталкиваемся с одним и тем же – фиксацией, по сути, бездомности Даши и Милды. В «Цементе» героиня не может побыть с любимым мужем, вернувшимся с Гражданской войны после трехлетнего отсутствия, поскольку ей необходимо зарегистрироваться на паек. Имеется в виду, что она дома не готовит и еды нет: «Я обедаю в городе, в столовой нарпита, а хлеб получаю в парткоме» [4, с. 11]. Мимоходом она сообщает, что едет в срочную командировку на село, а на вопрос мужа о дочери отвечает, как если бы это был бы пустяк: «Нюрка в детдоме» [4, с. 11]. Мы видим, что героиня избегает произносить слово «дом». Дома, «своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства» [14], в романе «Цемент» не существует. Как, впрочем, и в пьесе Третьякова, где Милда живет в отвратительных условиях общежития. В обоих случаях слово «дом» используется литераторами лишь как привязка к «детскому дому», идеализируемому в обоих произведениях в качестве истинного дома для детей. Однако неслучайно в романе ребенок Чумаловых в этом «доме» умирает, показательно и мнение немецких исследователей об отношении Сергея Третьякова к семье: «<С>емью как воспитательную инстанцию Третьяков отвергает. На её место он ставит детский дом как зародышевую клетку Нового человека — и как центр Нового жилища» [15]. Отсутствие дома вычитывается даже дважды: первый раз дом заменяется «детским домом», во второй раз – «жилищем». И это симптоматично: новая реальность, как и новая женщина, в доме не нуждается.

Хотя дом Маргариты, просторная квартира в особняке в центре Москвы, отвечает качествам настоящего дома, заявленным выше, в нем героиня испытывает экзистенциальное одиночество и выходит оттуда, чтобы случайно встретить мастера или умереть. Тайная жизнь любовников в подвальчике, арендованном мастером у застройщика, казалось бы, противоречит уюту, основательности, безопасности идеального дома, но в этом месте они счастливы. Может быть, они там не «дома», но, тем не менее, это очаг спокойствия, их совместное убежище.

Вынужденная жизнь в подвале может показаться «жертвой» Маргариты. Однако Булгаков в этом случае осознанно создает особый локус уюта, используя детали, ассоциирующиеся с молодостью и романтизмом (печеная картошка, чтение рукописи при свечах и т.д.).
Спациальная характеристика этого места заслуживает особого внимания, если учесть, что в

романе «<…> актуализирована оппозиция „верх“ – „низ“, традиционное оценочное истолкование которой исходит из представлений средневековой символики о небесном свете – источнике истины» [1, с. 60]. Булгаков в московском сюжете отчетливо травестирует соотношение «верха» и «низа» – именно поэтому «подвальная», т.е. «низовая» жизнь мастера и Маргариты обретает все признаки «золотого века», «рая на земле». Правда, это райское существование продолжается недолго.

Внешность женщины

Линн Атвуд обращает внимание на то, что комбинация двух ролей женщины, роли хозяйки и матери с ролью «винтика» производства не могла не повлиять на черты, традиционно связываемые с женственностью: «Сюжет, который сегодня заслуживает нашего внимания и значительной мере в СМИ — это напряжение между двумя ролями женщин: ролью матери и домохозяйки, и ролью члена рабочего коллектива. --- Попытка соединить эти две роли привела к отрицательным последствиям. Она нагрузила женщин чрезмерной работой и привела как к потери женственности, так и к пренебрежению семейными заботами---» [18, с. 170; оригинал по-английски, перевод наш].

Маргарита, свободная от производственной деятельности, и в этом отношении выступает как совершенно нетипичный объект на фоне литературных образов советских женщин. Лотман призывал исследователей отмечать разные детали внешности – «прическу, покрой платья, жест, манеру держаться» [13]. Обратим здесь внимание лишь на одну черту внешности новой женщины – ее волосы. В романе Гладкова на заседании женотдела одна из женщин признается: «Я вот возьму и обрежу волосы... Бабьи косы, милые товарки, для бабы — аркан: на то и косы, чтобы мужики крутили нас как скотину...» [4, с. 170]. Женская прическа, а именно стрижка, из эстетического превращается в идеологическое явление, аналогичное, например, кожаным курткам большевиков. В одном из эпизодов по стриженым волосам героини бандиты опознают ее как своего политического врага: «Бледная, с замирающим сердцем, Даша трепетала неудержимой дрожью. / – Стриженая… Коммунистка?» [4, с. 94]. С какой точки зрения ни посмотреть на факт отказа «новых женщин» от мифологического символа женской красоты и силы, нельзя не заметить и того, что новая прическа делает их похожими на мужчин, т.е. в каком-то смысле уравнивает их с мужчинами, чего, собственно, они и добиваются.

Булгаков придает волосам героини совсем другое значение. В раннем варианте романа, в 1933 году, он, как бы идя в русле времени, описывал Маргариту со стриженными волосами: «Она <…> руки запускала в стриженые волосы и ногтями царапала кожу, чтобы изгнать боль из сердца» [12, 1, с. 235]. Однако очень скоро, в том же варианте, внешность героини меняется: «Голова Маргариты была круто завита широкими волнами, потому что <…> Маргарита Николаевна от Каменного моста немедленно бросилась в центр города и побывала у парикмахера» [12, 1, с. 241]. То, что это сделано автором сознательно, подтверждает текстуально близкое описание отчаяния Маргариты в версии 1937-1938 годов, где Булгаков опускает только одну черту внешности героини – «стриженые» волосы: «Запустив пальцы в волосы <…>» [12, 1, с. 681]. Число подобных примеров можно умножить.

Выводы

В советской литературе того периода, когда Булгаков работал над романом, т.е. в 1928-1940 гг., присутствуют во множестве такие образы и типы как женщина-работница, женщина-коллективистка, женщина-спортсменка, женщина-мать. Однако Булгаков, вопреки культивируемому эпохой образу женщины, избирает иную стратегию для изображения своей героини, последовательно и решительно «очищая» ее образ от всех востребованных эпохой атрибутов и представляет Маргариту просто женщиной.

Хотя Маргарита и обладает отдельными чертами, типологически сближающими ее с насаждаемыми современными ей культурой и искусством свойствами «новых» женщин, в частности мы имеем в виду так называемый «героический тип», однако ее героизм и самопожертвование относятся к совершенно иной области – как сказано в романе, к области «настоящей, верной, вечной любви» (отметим особый акцент автора на последнем определении, выводящем чувства героини за пределы краткосрочного периода).

Значительно больше соответствий, нежели при сравнении Маргариты со стереотипными категориями ее современниц, можно обнаружить либо в извечных женских типах, например, вдохновляющей музы, либо в таких неожиданных для рассматриваемого периода проявлениях как королева XVI века или ведьма. Эти и другие роли Маргариты еще ждут своего исследования.

Литература

1. Белобровцева И. З. Конструктивные принципы организации текста романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Монография. Тарту, 1997: 60.
2. Бойм Светлана: Общие места. Мифология повседневной жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 311 с.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. Москва: Худ. Литература, 1990. 733 с.
4. Гладков Ф. В.: Цемент. Харьков: Прапор, 1983. Печатается по изданию: М., Издательство «Художественная литература», 1978. 221 с.
5. Ильф И. и Петров Е. Двенадцать стульев. М.: Правда, 1983. 399 с.
6. Ильф И. и Петров Е. Золотой теленок. М.: Высшая школа, 1982. 321 с.
7. Ковтун Н. Женщины революции: От Даши Чумаловой к «Комиссаршам» Валентина Распутина. сс. 32-48 – в собрании «Русская культура под знаком революции». [Электронный ресурс]. 2018. https://issuu.com/stefan.rozov/docs/. Дата обращения 10.11.2020.
8. Коллонтай А. М. Большая любовь.[Электронный ресурс]. М.: ГИЗ, 1927 – http://www.fedy-diary.ru/aleksandra-kollontaj-bolshaya-lyubov. Дата обращения 2.10.2020.
9. Коллонтай А. М. Василиса Малыгина. [Электронный ресурс].1922. – http://www.fedy-diary.ru/?p=2709. http://az.lib.ru/k/kollontaj_a_m/text_0050.shtml. Дата обращения 15.4.2021.
10. Коллонтай А. М. Дорогу крылатому Эросу! (Письмо к трудящейся молодёжи). Электронный ресурс. Молодая гвардия. 1923. № 3. 111-124. https://web.archive.org/web/20180814181355/http://politazbuka.info/biblioteka/unsorted/448-dorogu-krylatomu-erosu-pismo-k-trudyascheisya-molodeji.html. Дата обращения 2.11.2020.
11. Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. I. Новая женщина. II. Любовь и новая мораль. III. Отношения между полами и классовая борьба (1919 год) Свободная любовь (1925 год). [Электронный ресурс]. http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=46613790. Дата обращения 2.11.2020.
12. Колышева Е. Ю. (сост.). М. А. Булгаков: «Мастер и Маргарита». Полное собрание черновиков романа. Основной текст: в 2-х т. М.: Пашков дом, 2015. 840 с. + 812 с. - Здесь и далее цитируем роман по данному изданию с указанием тома и страницы после цитаты.
13. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Главы: «Женский мир», с. 46-74; «Женское образование в начале века», с. 75-88; «Две женщины», с. 287-313. СПб: Искусство, 1994. 399 с.
14. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите». – Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования. [Электронный ресурс]. СПб.: Искусство, 2005 – https://studfile.net/preview/1906314. Дата обращения 19.4.2021.

15. Третьяков С. М. Хочу ребёнка! Пьесы. Сценарий. Дискуссии (сост. Т. Хофман, Эд. Ян Дичек). [Электронный ресурс]. СПб.: Алетейя, 2018. https://www.academia.edu/38219958/Третьяков_Хочу_ребенка_pdf.___ Дата обращения 6.11.2020.

16. Хлопонина О. О. Динамика женской образности в русской художественной культуре 1890-1930-х гг. На правах рукописи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. [Электронный ресурс]. Московский гуманитарный университет. М., 2019 - https://mosgu.ru/aspirantura/dissovet/razmesenie_disser/April_2019/Khloponina_OO.pdf. Дата обращения 9.2.2021.

17. Шабатура Е. А. Образ «новой женщины» в советской культуре 1917-1929 гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. [Электронный ресурс]. Омск 2006 - https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01003303892.pdf. Дата обращения 25.2.2021.

18. Attwood Lynne. The new Soviet man and woman: sex-role socialization in the USSR // Studies in Soviet History & Society (general editor: R.W. Davies). MacMillan Academic and Professional Ltd in association with the Centre for Russian and East European Studies, University of Birmingham. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1990. 263 p.

19. Durfee Thea Margaret. Cement and How the Steel Was Tempered: Variations on the New Soviet Woman. Pp. 89-101. – A Plot of her Own. The Female Protagonist in Russian Literature. Hoisington Sona Stephan (ed.). Illinois, Northwestern University Press-Evanston, 1995. 164 p.

УДК 821.161.1

Цзан Юньмэй (КНР),
аспирант,
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
1374766721@qq.com

РУССКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭМИГРАЦИИ В КИТАЕ (Н. СВЕТЛОВ, Н. ЩЕГОЛЕВ, Н. ПЕТЕРЕЦ)

В статье рассматриваются поэтические тексты представителей «восточной ветви» русской эмиграции (1920-1940-е гг.), связанные с образом России, родины и Петербурга, и в ходе анализа выявить своеобразие воплощения образа родины-литературы в произведениях русских эмигрантов первой волны. Полученные результаты показали, что в поэтических произведениях о Востоке Н. Светлова, Н. Щеголева, Н. Петереца органично присутствует «петербургский текст», в них намеренно включены аллюзии на претексты А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, интертекстуальные переклички с которыми и формируют новое понятие «харбинско-петербургского» поэтического текста.
Ключевые слова: поэзия русской эмиграции в Китае, Н. Светлов, Н. Щеголев, Н. Петерец, «петербургский текст».

Zang Yunmei,

RUSSIAN POETIC EMIGRATION IN CHINA (N. SVETLOV, N. SHCHEGOLEV, N. PETERETS)

The purpose of this study is to examine the poetic texts of the representatives of the “Eastern branch” of Russian emigration (1920s-1940s) associated with the image of Russia, homeland and St. Petersburg, and in the course of analysis to identify the uniqueness of the incarnation of the image of the motherland-literature in the works of Russian emigrants of the first wave. The scientific novelty of the work consists in referring to rare texts of poets of the “Harbin-Shanghai” region, developing the already familiar concept of “Petersburg text” (V. Toporov) based on the material of the so-called “Eastern poets”. The results obtained showed that in the poetic works about the East by N. Svetlov, N. Shchegolev, and N. Peterets, the “Petersburg text” is organically present, and they intentionally include allusions to the pretexts of A. Pushkin, N. Gogol, F. Dostoevsky, and A. Blok, intertextual references to which form a new concept of the “Harbin-Petersburg” poetic text.
Keywords: poetry of Russian emigration in China; lyrics by N. Svetlov, N. Shchegolev, N. Peterets; intertext; “Petersburg text”.

Традиционно пристальное внимание исследователей привлекает к себе так называемая «западная ветвь» русского зарубежья, для которой наиболее значительными центрами в Европе стали Франция (Париж, Ницца, Канны), Германия (Берлин, Мюнхен), Чехия (Прага), Болгария (София), Финляндия (Хельсинки) и др. Однако в ходе разнонаправленных исторических событий сформировалась и «восточная ветвь» русской эмиграции, главным образом — китайская. Потому в современном мире, в новых сложившихся обстоятельствах, наряду с именами А. Аверченко, М. Алданова, К. Бальмонта, И. Бунина, З. Гиппиус, Д. Мережковского, И. Одоевцевой, Тэффи, М. Цветаевой, И. Шмелева и др., в центре научных дискуссий оказываются и имена А. Ачаира, С. Алымова, Т. Баженовой, Ф. Камышнюка, М. Колосовой, А. Несмелова, А. Паркау, В. Перелешина, Н. Светлова, Н. Щеголева и др. Российские эмигранты «восточной ветви», волею обстоятельств оказавшиеся на Дальнем Востоке, жили и творили в Пекине, Тяньзине, Ханчжоу, Сыньцзяне, Даляне, Мукдене и др. Но ни один из названных китайских городов не может сравниться по мощи русского эмиграционного потока с Харбином и Шанхаем. По наблюдениям Е. П. Таскиной, только «в 20-е — 40-е годы в Харбине и Шанхае было издано около 60 поэтических сборников» [14, с. 244]. В. Крейд, создатель емкой антологии «Русская поэзия Китая» уточняет: «…за тридцать лет (1918–1947) их вышло в три раза больше…» [11, с. 5]. Теоретической базой для осмысления предложенного аспекта темы могут послужить фундаментальные труды основоположников сравнительно-сопоставительного литературоведения, разработавших идеи межлитературных связей, — А. Н. Веселовского [3],

В. М. Жирмунского [6], Н. И. Конрада [10], М. М. Бахтина [1], И. Г. Неупокоевой [12], Р. Ю. Данилевского [5] и др.

Весьма важным обстоятельством развития русской литературы в Китае было то, что в отличие от Берлина, Парижа и Праги в Харбине родной язык продолжал оставаться основным. Если для западной эмиграции угроза языковой ассимиляции была реальностью, и языковой критерий «станови<л>ся не просто ведущим, но превраща<л>ся в своеобразный лингвистический и нравственный императив» [9, с. 323], то в «русском» Харбине литераторы имели возможность говорить на русском языке, не стараясь в этом смысле приспосабливаться к инокультурной среде.

Между тем очевидно, что русская эмиграция в Китае, особенно старшее ее поколение, жила единственным желанием «пожить и непременно умереть на родной земле»: «Старшее поколение болело ностальгией, и в болезненном воображении грезилась далекая юность, прекрасная страна, в которой они родились и жили, люди, которые их когда-то окружали…» [19, с. 39].

В этих обстоятельствах связь с покинутой родиной осуществлялась на *внешнем* уровне, несомненно, через печать (советские и зарубежные газеты и журналы), через кинематограф (документальное и художественно кино), через нерегулярные визиты граждан СССР (в том числе советских артистов и общественных деятелей), но преимущественно на уровне *внутреннем* — посредством былых воспоминаний, мысленных возвращений к ушедшему прошлому и, конечно, через классическую литературу, через знакомые с детства строки русской поэзии, страницы русской прозы и драмы.

Как известно, Россия всегда была и во многом остается страной *литературоцентричной*. Высшим авторитетом для русского человека служат не сентенции политиков или философов, а поэтические формулы писателей. Как показывает разговорная практика, в России поэтические строки русских классиков уже почти перешли в разряд фразеологизмов: обороты «Чем меньше женщину мы любим…» (А. Пушкин), «Умом Россию не понять…» (Ф. Тютчев), «И дым Отечества нам сладок и приятен…» (А. Грибоедов) бытуют в обычной коммуникативной среде на уровне народных фразеологизмов. И примеров подобного рода множество.

Поэтому воспитанные на русской литературе эмигранты «восточной ветви» со всей определенностью относились с пиететом к литературным традициям отечества. Русская литература (и русская культура в целом) становилась фундаментальной основой национального единения дальневосточной эмиграции, гарантом ее исторической общности и внеэтнического братства.

Отдельные интересные наблюдения в этом направлении ранее были уже сделаны в работах А. А. Забияко и Г. В. Эфендиева [7; 8], В. П. Крейда [11], Е. П. Таскиной [14], И. С. Трусовой [15], А. А. Хадынской [16], В. Г. Шароновой [18] и др. Так, исследователь А. А. Забияко обратила внимание на то, что «именно литература становится призмой, сквозь которую просвечивает и душевное состояние героя, и его отношение к прошлому, и его художественные ориентиры» [7, с. 222].

В ряду знаковых имен, которые получили отражение в русской эмиграционной поэзии «восточной ветви», оказались, с одной стороны, классики XIX столетия, чье творчество способствовало мировому признанию русской литературы — А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, А. Н. Толстой (и др.), с другой — поэты-современники, писатели начала XX века, чье художественное новаторство уже получило известность и признание: яркие представители «старших» (В. Брюсов) и «младших» (А. Блок и Андрей Белый) символистов, футуристы В. Маяковский и В. Хлебников, один из зачинателей поэтической школы акмеизма Н. Гумилев и его яркий представитель А. Ахматова, поэты М. Цветаева и М. Волошин и др. Но не менее важно и то, что сердцем России для поэтов-эмигрантов в 1920-1930-е годы продолжал оставаться Петербург, к этому времени уже утративший статус столицы и сменивший два имени — Петроград и Ленинград. «Петербургский (пра)текст» продолжал составлять важную

плоскость мировосприятия поэтов «восточной ветви» русской эмиграции, приковывал к себе внимание.

В этом плане одним из первых может быть рассмотрено стихотворение Николая Светлова «За рубежом», напечатанное в поэтическом альманахе «Рубеж» (1931. № 3. С. 3).

Колдовская ночь! Мороз жестокий
Хочет кровь артерий затушить,
И туман глядит глазами Блока
В нищенскую пустоту души.
Фонари качаются — слепыми
Призраками снятых с неба звезд.
Со двора на них, с глазами злыми,
Лается провинциальный пес.
Сердцу холодно. И, согреваясь,
Сердце сказку теплую творит:
Предо мною улица кривая
Принимает петербургский вид.
И в тумане улицы — виденья:
Пушкин, Достоевский, Гоголь, Блок,
Чьи неумирающие тени —
Всей былой России эпилог.
Хочется упасть лицом в сугробы
Сонного проспекта и уснуть,
Чтоб забыть, смиряя в сердце злобу,
Ту страну, куда заказан путь [13, с. 476].

Заглавие стихотворения сразу обнаруживает, что лирический герой Светлова находится «за рубежом», вне родины, вне России, куда ему «заказан путь». Художественное пространство «зарубежного» пребывания воспринимается героем как крайне неблагоприятное: в этом пространстве его «сердцу холодно», потому что «мороз жесток» настолько, что «хочет кровь артерий затушить». Создаваемая картина поэтического хронотопа постепенно приобретает характер мифологизированного образа-символа духовно опустошенного мира. Снятые с неба звезды теряют в подобной атмосфере свою светоносную силу и становятся лишь слепыми призраками-фонарями. Нищенски пуста здесь и душа героя.

Однако как будто в соответствии с гармонизирующими законами мифологического сознания выписанной опустошенности начинает противопоставляться ее художественный антипод — мир «сказки теплой», творимой оттаивающим сердцем героя. Но и этот мир герой стихотворения Светлова воспринимает без радости, потому что это призрачный мир прошедшего, оставшегося позади.

Сказанное позволяет солидаризироваться с наблюдениями китайской исследовательницы Цуй Лу, изложенными в статье «Харбинский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции» [17]. Рассматривая *миф* как текст культуры, Цуй Лу говорит о «харбинском» мифе, представленном у русских поэтов-эмигрантов «в поэтических воплощениях образа Харбина» и являющимся частью некоего более обширного «эмигрантского мифа». В связи со стихотворением Светлова «За рубежом» Цуй Лу замечает: «Лирический образ Харбина как будто “растворен” в “русском тексте”: он становится фоном для развертывания типично русских тем и зачастую сливается с образом России, Петербурга» [Там же, с. 89].

Исследователь, несомненно, права. Однако тщательный анализ стихотворения Светлова позволяет углубить представление как о «харбинском», так и о «петербургском» тексте в стихотворении Светлова.

Дело в том, что Цуй Лу упускает тот факт, что Харбин строился по проекту петербургских архитекторов, в значительной мере моделировался как «мини-китайский» Санкт-Петербург и потому возникал в сознании харбинских поэтов не только ментально, умозрительно, в воспоминаниях, но и воочию — действительно, в уголках города, в поворотах улиц, в абрисе домов, даже речной набережной им виделись знакомые перспективы Петербурга. Для русских харбинцев, сохранивших в памяти российский столичный город, было легко мысленно Харбин вытеснить (заслонить) Петербургом и в какой-то части города разглядеть «неумирающие тени» Пушкина, Достоевского, Гоголя, Блока.

Обратим внимание, что первым именем, которое возникает в строках светловского стихотворения, становится Блок. Совершенно очевидно, что весь текст Светлова организован образами и мотивами блоковской поэзии. В этом ряду сразу оказываются мороз, туман, сугробы, улица, фонари: и следом невольно (воз)рождаются образы блоковского «Ночь, улица, фонарь, аптека…» [2, с. 412]. Даже упоминание пса в этом контексте встраивается в единый ряд блоковских ассоциаций — «позади голодный пес» («Двенадцать»). «Нищенская пустота души» перекликается с блоковским «Россия, нищая Россия…» («Опять, как в годы золотые…»). А стихотворение в целом обретает обреченно узнаваемую блоковскую тональность неизбежной повторяемости событий: «Живи еще хоть четверть века — / Все будет так. Исхода нет…» [Там же].

Ритм, строй, тональность (= смысл) блоковского стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека…» оказываются созвучны настроению и размышлениям светловского героя: его «сердца злоба» сродни блоковской обреченности «И повторится все опять…» [Там же]. А трагическая судьба реального Блока, встающего за строками стихотворения, становится своеобразным утешением-смирением для изгнанника, оставшегося без России, «куда заказан путь».

«Тень» Блока (и его судьба) показательны и примирительны. По-лермонтовски, он «навеки так усну<л>», как хотел бы уснуть и лирический герой Светлова. Потому имена-видения Пушкина, Гоголя, Достоевского, Блока воспринимаются героем Светлова как «эпилог», как завершение (= послесловие) литературной судьбы России.

По Светлову, смерть Блока ставит точку в едином (интер)тексте русской литературы — неслучайно имя Блока стоит последним в ряду имен. Однако образ Петербурга, где творили Пушкин, Гоголь, Достоевский, Блок, воспринимается лирическим героем в виде «сказки», сотворенной его сознанием, и становится тем утешительным воспоминанием, которое смиряет героя с мыслью о смерти — физической или метафизической. Остановленная морозом «кровь артерий» и мертвенная «пустота души» не подвластны холоду смерти — как тени-призраки литературы не подвластны умиранию, они «неумирающие».

Этот мотив, просматривающийся в финале текста, смягчает трагический аккорд «вечного сна могилы», позволяя лирическому герою *затекстово* утвердить мысль о силе слова, поэзии, литературы. И как итог — о неразрывной связи с «былой Россией», имя которой, только «сказочное» воспоминание о которой заслоняют собой облик чужого города. В этом «колдовство» (пост)блоковской ночи у Светлова, очарование его «петербургско-харбинского текста», близость облика «русского» Харбина лику его прародителя, города на Неве Петербурга. Более того, в стихотворении Светлова «За рубежом» концепт «*Петербург* как текст» становится для харбинского русского поэта-эмигранта равновелик национальному концепту — «*Россия* как текст».

Не менее выразительно тема России-Петербурга заявлена и в творчестве Николая Щеголева. Примечательны в этом отношении стихи поэта, вошедшие в альманах «Остров» (Шанхай, 1946). Именно в нем представлено одно из самых известных стихотворений поэта на «литературную тему» — «Достоевский». На стихотворение следует обратить внимание уже только потому, что в нем так же, как и у Светлова, Россия предстает в образных знаках русской словесности.

До боли, до смертной тоски
Мне призраки эти близки…

Вот Гоголь. Он вышел на Невский
Проспект, и мелькала шинель,
И нос птицеклювый синел,
А дальше и сам Достоевский
С портрета Перова, точь-в-точь…
Россия — то вьюга и ночь,
То светоч, и счастье, и феникс,
И вдруг, это все замутив,
Назойливый лезет мотив:
Что бедность, что трудно-с, без денег-с.

Не верю я в призраки — нет!
Но в этот стремительный бред,
Скрепленный всегда словоерсом,
Я верю… Он был, и он есть,
Не там, не в России, так здесь.
Я сам этим бредом истерзан…
Ведь это, пропив вицмундир,
Весь мир низвергает, весь мир
Все тот же, *его*, Мармеладов
(Мне кажется, я с ним знаком)…
И — пусть это все далеко
От нынешнего Ленинграда!

Но здесь до щемящей тоски
Мне призраки эти близки [13, с. 580]

Как и у Светлова, центром русской литературы для Щеголева оказывается Петербург, именно «петербургский текст» емко вбирает в себя те литературные имена-призраки, которые не дают покоя лирическому герою. И хотя стихотворение названо «Достоевский», настраивая на образные ряды мистического «желто-больного» Петербурга, однако первым призраком, который появляется в тексте Щеголева, становится тень Гоголя: «Вот Гоголь. Он вышел на Невский / Проспект, и мелькала шинель, / И нос птицеклювый синел…»

Любопытно, что Щеголев апеллирует не собственно к Гоголю и не к реальному Петербургу (тогда уже Ленинграду), но к Петербургу литературному, гоголевскому. По существу, уже в самом начале стихотворения Щеголев последовательно называет произведения, которые вошли в гоголевский цикл «Петербургские повести» [4, с. 240–296] — это «Невский проспект», «Шинель», «Нос» (остались не упомянутыми только «Портрет» и «Записки сумасшедшего»). При этом поэт, с одной стороны, словно бы выписывает портрет самого Гоголя (заметим: «*Портрет*») — его крылатку («шинель»), его знаменитый длинный нос («птицеклювый»), но с другой стороны, отчетливо дополняет кластер «Петербургских повестей», заставляя вспомнить об атмосфере «*Записок сумасшедшего*», о той среде, которая близка состоянию лирического героя самого Щеголева. И перечень «петербургских повестей» Гоголя оказывается дополненным и выписанным полно, хотя и не буквально (точнее, не буквенно). Лирический герой Щеголева оказывается помещенным в холодный и мрачный Петербург гоголевских повестей, с его мистериями (когда Нос в чине статского советника гордо разъезжает в карете по Невскому проспекту, или призрак бедного Башмачкина отбирает у испуганных прохожих шинели).

Как известно, место, которое занимают «Петербургские повести» (1832–1836) Гоголя в русской литературе, в первую очередь, связано с появлением образа «маленького человека», прежде всего — выразительного Акакия Акакиевича Башмачкина, бедного, несчастного, жалкого. Не найдя справедливости для героя в реальной жизни, Гоголь позволяет ему обрести отмщение после смерти — в виде призрака, ищущего и наказывающего своего обидчика (у Гоголя — «одно значительное лицо»).

С образом Гоголя и гоголевских героев в стихотворение Щеголева входит «назойливый мотив» бреда и мути человеческой жизни («…замутив…»), ее несправедливости и безжалостности к «маленькому» одинокому человечку. «Что бедность, что трудно-с, без денег-с…»

Кажется, в тексте звучит мотив интертекстуальный — мотив обездоленности «маленьких» людей (и это справедливо). Однако за ним просматривается и доля самого лирического героя, которому, вероятно, тоже знакома бедность и которому «трудно-с, без денег-с». Русская литература порождает отклик (отзвук) в душе лирического героя.

Однако стихотворение Щеголева титульно посвящается Достоевскому. И потому вслед за мистикой гоголевского Петербурга Щеголев возрождает мистику и бред («бредом истерзан») Петербурга Достоевского. Следом за «маленьким» гоголевским Акакием Акакиевичем возникают образы-призраки «маленьких героев» Достоевского: Макара Девушкина из «Бедных людей» и Семена Мармеладова из «Преступления и наказания». Словоерсы Башмачкина словно бы озвучиваются устами Девушкина: «трудно-с, без денег-с» — и находят свое развитие в судьбе Мармеладова, бедного чиновника, пропившего свой «вицмундир» и взыскующего жалости.

Лирический герой Щеголева не верит призракам «жизненным» («Не верю я в призраки — нет!»), но он заявляет о его вере в другой «стремительный бред» — в литературный («Я верю…»). Литература для героя Щеголева оказывается жизнеподобнее действительности, в нее можно верить, она (литература) способна постичь правду. И герой Щеголева признается: «Не там, не в России, так здесь. / Я сам этим бредом истерзан…»

Бред литературы и бред России симптоматично оказываются у Щеголева в соседстве. По мысли героя (и поэта), ничто в мире «маленьких людей» не изменилось: «…весь мир / Все тот же». «Маленькие люди» по-прежнему бедны, «унижены и оскорблены». Весь мир — «*его*, Мармеладов» (т. е. мармеладов[ский], краткая форма прилагательного; мир Мармеладов[а]). Неслучайно герою Щеголева кажется, что он встречал этого героя, знаком с ним («Мне кажется, я с ним знаком…»).

Лирическая тональность стихотворения, повествование от первого лица («я») заставляют предположить, что и сам субъективированный персонаж Щеголева из такого рода людей, «маленьких» и «униженных». И даже если это не вполне так, то все равно герой (и автор) признается, что здесь, «далеко от нынешнего Ленинграда», ему «призраки эти близки» «до щемящей тоски».

Лирический герой Щеголева словно бы наполняется человеколюбием Гоголя и Достоевского и вдалеке («далеко») от родины продолжает жить жизнью ее людей (= «призраков»). Благодаря литературе связь персонажа Щеголева с родиной, с Россией, с Петербургом не прерывается. Сердце его героя полнится той же тоской и состраданием, которые питали душу его предшественников, создателей великой русской литературы, Гоголя и Достоевского. Фразеологический оборот «до смертной тоски» накладывает трагический отпечаток на образ героя Щеголева, оттеняет те чувства, которые «до смерти» привязывают его к русской литературе и к родине.

Примечательной особенностью стихотворения Щеголева становится экфрасис — обращение к известному живописному полотну, нашедшему отражение в литературе (отражение визуального через вербальное). Литературный контекст оказался у Щеголева дополнен контекстом живописным, порождая представление о «боли» и «тоске», принизывающим всю русскую культуру.

Еще один «петербургский» текст — стихотворение Н. Петереца «Нет, не Москва, где каждый палисадник…» (1932).

Нет, не Москва, где каждый палисадник,
Где каждый двор — в миниатюре — Русь,
Преодолеть мне помогает грусть
О Родине, а устремленный всадник,

Воспетый Пушкиным. На вздыбленном коне
Он по сей час и грозен, и победен…
О, чары мастерства, что дали волю меди,
Возможные в искусстве и во сне.

Пусть конь храпит на твердом пьедестале
И борется с желаньем ездока —
Его простертая вперед рука
Зовет Россию к неизвестной дали.

Ты чужд теперь нахмуренной толпе,
Взнесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь,
Как в символе мистически таится
Российская империя в тебе,

Чтоб вновь восстать нерукотворным чудом
Среди снегов и каменных громад,
Затем, что Русь не отойдет назад,
А, как река, осилит все запруды [13, с. 582].

Примечательно, что для харбинского поэта и в 30-е годы не Москва, где каждый двор и каждый палисадник — Русь, а Петербург остается символом России и родины. Причем знак-символ России и веры в ее силу и мощь у Петереца — образ «Медного всадника», императора Петра Первого «на вздыбленном коне», воспетого Пушкиным в одноименной поэме.

Именно образ величавого Медного всадника помогает поэту преодолеть «грусть о Родине» (обратим внимание: Петерец слово родина неизменно пишет с большой буквы, демонстрируя высоту концепта). И хотя, по словам поэта, обращенным к императору Петру: «Ты чужд теперь нахмуренной толпе, / Взнесенный в ночь, грозящий мраку рыцарь», — однако, по мысли лирического героя, именно петровская «простертая вперед рука / Зовет Россию к неизвестной дали» и внушает уверенность в том, что «Русь не отойдет назад, / А, как река, осилит все запруды».

Пронизанный интертекстуальными аллюзиями образ Петра Первого (творения Пушкина и Фальконе) внушает поэту Харбина, поэту-эмигранту, с одной стороны, успокоение и дарит спасение от тоски и горечи, с другой — позволяет верить в возвращение былой России, Петербурга (не Ленинграда). Образ сильного национального героя — Петра Великого — помогает лирическому герою внушить веру в себя и поверить в собственные силы, поддержать. Медный всадник воспринимается героем как «мистический символ», который не нуждается в доказательстве силы, которому достаточно только веры. Именно мотив веры опосредует весь текст Петереца, тесно переплетая образы России и Петербурга, образы родины и литературы.

Другое стихотворение Петереца, как и у Щеголева, связано с именем Ф. М. Достоевского. Его стих так и называется — «Достоевский».

Как черновик, день скомкан и отброшен.
Туман густеет над ночной Невой,
И Достоевский, словно гость непрошенный,
По комнате шагает — сам не свой.
Бормочет. Злобствует: «Не жизнь, а крошево,
Так трудно жить по-божьи, по-хорошему
Средь этой сутолоки деловой!

О век рассудка! Век безличной массы!
И человек, как бес — во всем черта:
Ведь мастер бес и шкодить и замазывать,
И ненавистна бесу широта.
Не пишется… Забыты “Карамазовы”,
Ведь некому и не о чем рассказывать.
Нет образов, одна лишь пустота.

Зачем писать? Не восстановишь лада
В раздробленной душе, в больном мозгу!
С надрывом, с похотливою усладою.
Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?
Я отдал все… Я больше не могу!» —
Душа тоскует старым Мармеладовым
И пьяницей замерзнет на снегу.

Томит тоска, набухнувшая тучею.
И одиночество. И боль. И мгла.
Бороться ли с бедою неминучей?
Вот молния сверкнула, обожгла,
И сотрясла, и выгнула падучая:
На дыбе так подергивают, мучая,
Истерзанные пыткою тела,
Чтоб правду выведать [13, с. 584]…

Обращает на себя внимание тот факт, что текст Петереца весьма близок в мотивно-образной структуре стихотворению Щеголева с тем же названием. И это не случайно. Дело в том, что Петерец и Щеголев были близкими друзьями, тесно общались, вместе отделились от «Чураевки», создавая «Круг поэтов», включались в поэтические соревнования на одну тему. Очевидно, что и многие темы и проблемы, литературные имена и образы они обсуждали совместно. Потому точкой пересечения двух текстов становятся не только имена Достоевского и Мармеладова (что сразу обращает на себя внимание), но и преобладающий — доминирующий — сходный для обоих мотив: мотив бреда, мотив сумасшествия, мотив бесовства.

В отличие от Щеголева, почти весь текст стихотворения Петереца представляет собой монолог Достоевского, пеняющего современному миру, судящего его за безнравственность и бесчеловечность: «Не жизнь, а крошево, / Так трудно жить по-божьи, по-хорошему / Средь этой сутолоки деловой! / О век рассудка! Век безличной массы!..».

Лирический герой Петереца (беззвучно) соглашается с Достоевским, задающимся риторикой вечных вопросов: «Зачем писать? Не восстановишь лада / В раздробленной душе, в больном мозгу! / С надрывом, с похотливою усладою. / Писать? Для Бога? Для России? Надо ли?..». Как и русский классик, лирический персонаж Петереца осмысляет вопрос предназначения творчества, роли писателя и его творений: «Зачем писать?». Потому строки «Душа тоскует старым Мармеладовым» и «<душа> пьяницей замерзнет на снегу…»

оказываются уже за пределами прямой речи Достоевского, они представляют собой подхваченный лирическим героем пафос восприятия классиком сегодняшнего мира. Образный ряд: «И одиночество. И боль. И мгла» — в одинаковой степени оказывается и достоевским, и петерецевым.

Обоих авторов охватывает отчаяние от неразрешимости вопроса, как и чем «бороться… с бедою неминучей?». И традиционно ответом на этот риторический по сути вопрос становится творчество: для Достоевского — его романы (неслучайно, прозаик вспоминает «Братьев Карамазовых» и аллюзийно, растворенно в тексте, «Бесов»), для Петереца — его лирические строки, в которых Достоевский помогает ему и подталкивает его к нужным ответам.

И вновь, как у ранее проанализированных поэтов, русская литература для Петереца — не просто вымысел, фантазия, игра воображения. Это способ осознания важнейших проблем бытия, человеческого существования, это кладезь потаенных ответов на возникающие «больные» вопросы. Литература — средство «выведать правду», найти себя, укрепить себя, сохранить веру в смысл существования, в собственное предназначение в жизни. И «петербургский» текст (как было отмечено выше, визуально и виртуально в чем-то близкий для эмигрантов «харбинскому») занимает свое важное место, исполняет существенную роль.

Наконец, в качестве одного из самых интертекстуально насыщенных стихотворений Петереца, можно назвать сонет «Россия». Стихотворение было напечатано в сборнике/альманахе «Остров» (Шанхай, 1946) уже после смерти поэта.

Яд ностальгии вновь, как много лет назад,
Овладевает мной: я зол и резок в споре,
Насмешлив, суховат, язвителен в укоре,
И в мыслях у меня сомненье и разлад.
Встают сквозь мутный бред властней во много крат
Россия Белого — пылающее море,
Россия Тютчева — смирение и горе,
Россия Гоголя — смятение и ад.
Кто перечислит мне все эти отраженья?
Напрасно силится найти воображенье
В мельканьи призраков свет вечного лица.
Но отгоняю прочь приниженное чувство.
Неоценимый дар — вглядеться до конца
В лик Родины своей через ее искусство [13, с. 425].

Стихотворение открывает образ «яда ностальгии», новый и выразительный образ-мотив. Лирический герой Петереца охвачен чувством непреодолимой ностальгии, чувством тоски по родине, по ее образам и обликам.

Ностальгия делает героя «злым и резким в споре», «насмешливым, суховатым, язвительным в укоре». И эти «сомненье и разлад», кажется, порождены множественностью литературных отражений его родины, которые порождает многоликая русская литература. Лирический герой признается, что «Россия Белого» (= «пылающее море») не похожа на «Россию Тютчева», в которой царит «смирение и горе», и обе первые не совпадают с обликом «России Гоголя», где царствуют «смятение и ад». Сознание лирического героя безуспешно («напрасно») «силится найти… в мельканьи призраков свет вечного лица», то есть найти ту единственную Россию, которую он помнит и любит. Лирический персонаж не может назвать имени того творца русской литературы, который смог (бы) создать цельный и единый образ родины, не подверженный изменчивости, призрачности и туманности.

Кажется, что герой зол, что такова объективность, он раздражен, что его ностальгическое чувство не может найти опоры в русской литературе. По этому поводу А. А. Забияко и Г. В. Эфендиева пишут так: в этом стихотворении «русская литература

представлена “виновницей” за постигшие <поэта и героя> страдания» [8, с. 113]. Однако, на наш взгляд, это только кажется. В последних строках небольшого по объему стихотворения герой противоречит самому себе, опровергает и отвергает свою «злобу» и «резкость», гонит прочь «приниженное чувство». Герой достигает понимания, что «неоценимый дар», которым наделила его русская литература — это возможность «вглядеться до конца / В лик Родины своей через ее искусство».

Для эмигранта, давно оторванного от родной земли, только отечественная литература становится непосредственным заместителем родины, именно русская литература, ее «петербургский текст» дают возможность герою (и поэту) оказаться (хотя бы) мысленно на родине, созерцать ее просторы, следить за ее судьбой, разговаривать и делиться суждениями с ее гражданами (= писателями или героями ее произведений). Русская литература для Петереца (как и для многих русских поэтов-эмигрантов) — интертекстуальная метафора, метонимический образ-заместитель его родины, который не только поэтологически (эстетически), но и семантически (ментально) скрепляет его поэзию и жизнь, поэтические мечтания и личностные представления о реальности.

Итак, можно сделать следующие ***выводы***. Нами были проанализированы тексты наиболее ярких представителей «восточной ветви» литературной эмиграции, напрямую связанные с образом России и Петербурга. В ходе анализа было установлено, что образ России для эмигрантов, оказавшихся на Востоке еще в дореволюционное время или сохранивших воспоминания о родине пред- и пореволюционного времени, как правило, связывался с образом Петербурга, прежде всего с «петербургским текстом». Петербург, особенно литературный Петербург, был для русских эмигрантов на Востоке знаком-символом Родины, в частности образным воплощением возникшего в их сознании нового концепта — «родина-литература». С одной стороны, это объяснялось тем, что Петербург был столицей Российской империи и таковой оставался для эмигрантов и в последующее время, с другой — Харбин заставлял поэтов мысленно оказаться не на берегах Сунгари, а на берегах Невы, своим пропетербургским обликом погружая харбинцев в пространство ментального Петербурга. Исследование доказало, что имена А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Блока, значимые имена-претексты, помогали поэтам-эмигрантам формировать в условиях зарубежья собственную национальную идентичность и обогащать свои произведения интертекстуальными аллюзиями и реминисценциями, связывающими их с родиной.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит-ра, 1975. 504 с.
2. *Блок А. А.* Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова и др. Л.: Гослитиздат, 1960. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1904–1908. 466 с.
3. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / вступ. ст. И. К. Горского; комм. В. В. Мочаловой. М.: Высш. школа, 1989. 404 с.
4. *Гоголь Н. В.* Соч.: в 2 т. М.: Гослитиздат, 1962. Т. 1. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Повести. 1835–1842. М., 1962. 607 с.
5. *Данилевский Р. Ю.* Литературные связи XVIII–XIX вв. Л.: Наука, 1984. 276 с.
6. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. 494 с.
7. *Забияко А. А.* Ментальность дальневосточного фронтира: культура и литература русского Харбина: монография. Новосибирск: Изд-во Новосибирского отделения РАН, 2016. 437 с.
8. *Забияко А. А., Эфендиева Г. В.* «Четверть века беженской судьбы…»: художественный мир лирики русского Харбина. Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2008. 428 с.
9. *Калашников С. Б.* «Молодая поэзия» // Литература русского зарубежья (1920–1990): сб. статей / под общей ред. А. И. Смирновой. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 323-328.

10. *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М.: Гл. вост. лит.; Наука, 1972. 496 с.

11. *Крейд В.* «Все звезды повидав чужие…» // Русская поэзия Китая: антология. М.: Худ. лит.; Время, 2001. С. 5–38.

12. *Неупокоева И. Г.* Проблемы взаимодействия современных литератур / Акад. наук СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: АН СССР, 1963. 227 с.

13. Русская поэзия Китая: антология / сост. В. Крейд, О. Бакич; науч. ред. Е. Витковский. М.: Худож. лит-ра; Время, 2001. 720 с.

14. *Таскина Е. П.* Поэтическая волна «русского Харбина» // Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1994. Т. 26. С. 241–268.

15. *Трусова И. С.* Потерявшие родину: о судьбах дальневосточных поэтов // Россияне в Азиатско-Тихоокеанском регионе. Сотрудничество на рубеже веков: мат-лы Международной научно-практической конференции (24-26 сентября 1997 г.). Владивосток: ДВГУ, 1999. С. 318–324.

16. *Хадынская А. А.* Утраченная Россия Арсения Несмелова // Север России: стратегии и перспективы развития: материалы III Всероссийской научно-практической конференции: в 3 т. Сургут: СурГУ, 2017. Т. 1. С. 184–190.

17. *Цуй Лу.* Харбинский миф в поэзии русской дальневосточной эмиграции // Культура и текст. 2018. № 4 (35). С. 85–98.

18. *Шаронова В. Г.* История русской эмиграции в Китае // Русское зарубежье. 2014. № 4. С. 217–228.

19. *Шарохин Н. Г.* Мой Харбин // Русская Атлантида. 2007. № 26. С. 39–43.

УДК 821.161.1

Цзи Чэньхуэй (КНР),
магистр
Тайюаньского технологического университета
1648577420@qq.com

ОБРАЗЫ МОРЯ В КИТАЙСКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Поэтический образ как основной элемент поэзии является эпицентром поэтического творения. Метафора — его основная характеристика. Художественный образ часто имеет множество метафорических значений из-за различных эмоциональных значений и может отражать культуру, психологию и эстетику нации, становясь отправной точкой для изучения культуры разных национальностей. Поэтому с точки зрения поэтических образов, отражающих национальную культурную эстетику, в данной статье будет специально проанализирован культурный смысл морских образов в китайской и русской поэзии, чтобы исследовать сходства и различия китайского и русского национального культурного духа.

Ключевые слова：образ, метафора, море, китайская и русская поэзия.

Chenhui, Ji

THE IMAGES OF SEA IN CHINESE AND RUSSIAN POEMS

Imagery, as the basic element of poetry, is the soul of poetry. Metaphor is its essential feature. An image often has a variety of metaphorical meanings due to different emotional demands, and can even perspective the culture, psychology and aesthetic of a nation, becoming an entry point to explore the spiritual culture of different nationalities. Therefore, from the perspective of reflecting the aesthetic of national culture, this paper will specifically analyze the cultural meaning of the image of the sea in Chinese and Russian poetry, in order to explore the similarities and differences of the cultural spirit of China and Russia.

Keywords：image, metaphor, sea, Chinese and Russian Poetry.

Как один из основных жанров литературы поэзия имеет уникальный и высокий статус с ее сжатым ритмическим языком и богатым смыслом. Образ как основной элемент поэзии является её душой, это кристаллизация совершенного сочетания объективных вещей и субъективных эмоций поэта. Метафора — его основная характеристика. Поэтому по сравнению с повседневным языком поэзию часто называют «метафорическим языком» [8]. Однако это не означает, что поэтический образ имеет фиксированный смысл, становится уникальным эмоциональным представлением поэта. Образ часто имеет множество метафорических значений из-за различных эмоциональных потребностей и может даже отражать культуру, психологию и эстетику нации, становясь отправной точкой для изучения культуры разных национальностей. Использование природных образов для выражения чувств является общим средством создания поэзии, у каждого народа есть типичный природный образ, который отражает различное духовное значение. Море — один из самых популярных образов в мировой литературе: спокойное и нежное, маниакальное и злое, подавленное и опасное... Под образом великолепного моря скрывается множество эмоций и тайн, все из которых должны быть тщательно интерпретированы поэтами. Поэтому с точки зрения поэтических образов, отражающих национальную культурную эстетику, в данной статье будет специально проанализирован культурный смысл морских образов в китайской и русской поэзии, чтобы исследовать сходства и различия китайского и русского национального культурного духа.

1. Образ моря в китайской поэзии. Будь то в Китае или России, образ — это сочетание эмоций поэтов и объективных вещей, а также носитель их внутренних эмоций. В китайской поэзии природные пейзажи всегда были главным объектом поддержания эмоций автора, и китайская поэзия с них началась. В династии Тан и Сун вступили в расцвет

природные образы в поэзии Ли Бай, Ду Фу, Тао Юаньмин, Су Ши и так далее. Как древняя сельскохозяйственная страна с долгой историей Китай расположен в глубине материка, географически ближе к рекам и озерам и меньше контактирует с морем. Но бурные морские волны всегда отзываются эхом в сердцах литераторов. Странная и волшебная красота моря производит на китайских поэтов впечатление. В этой части статьи будет приведен пример того, как актуализируются культурные коннотации моря.

1.1. Море-волшебный и мягкий духовный рай. В китайской поэзии море показывает спокойную и мягкую красоту и душевное состояние людей, стоящих у моря, оно становится спокойным и мирным. Например, поэт династии Тан Чжан Цзюлин в стихотворении «Смотрю на луну и скучаю по далеким людям» изображает мягкую и эфирную художественную концепцию моря：

> Когда над морем встанет луна, то где бы мы ни были, мы одинаково будем любоваться ею (*перевод автора статьи*).

Поэт смотрел на восходящую луну огромного моря, думая, что все люди могут наслаждаться этой луной в данный момент. Он не может спать в лунную ночь, скучая по далеким людям, но может наслаждаться луной, из-за этой связи поэт получает короткое утешение, сердце постепенно становится мягким и спокойным.

Та же атмосфера показана и в поэзии Ван Вана династии Тан «Остановившись под горой Бэйгушань»

Над морем день родился темноту гоня,
Заречная весна к нам в старый год идет [2].

В весеннюю ночь лодка поэта дрейфует в море, и тихий и мягкий пейзаж делает сердце поэта более спокойным. Время прошло незаметно, солнце вот-вот взойдет из-за моря, и наступит новый день. *День* и *весна* являются символами новых вещей, а *жизнь* и *идёт к нам* использованы как антропоморфные образы, поэт наделяет естественные вещи человеческой волей и мыслью, показывая их чередование во времени. Чувства поэта и пейзаж сливаются воедино, показывая сцену гармонии между человеком и природой.

В глазах современного поэта Го Моруо море — это тихая и мирная сцена, в стихотворении «Ночью прошел десять ли по сосновому бору» изображена тихая и глубокая красота ночного побережья：

В светлую даль погляди -
Море спокойно уснуло,
Гладкая белая ширь
Дремлет в мерцающей мгле.
Моря могучий простор
Тих, величав и свободен,
Смотрят на спящие воды
Очи внимательных звезд [3; перев. А. И. Гитович]

Перед лицом бескрайнего белого моря, глядя на бесконечное звездное небо, прогуливаясь по торжественной Десятимильной Сонъюань (Сонъюань, расположенный в заливе Хаката на северной оконечности острова Кюсю, Япония, где учился поэт), в этом огромном и необъятном пространстве поэт забыл о существовании времени, нации и даже самого себя, полностью погрузившись в гармоничное переживание с природой. Струнами сердца, играя голосом природы, поэт выражает хвалу природе, любовь к жизни и стремление к светлому будущему.

Эта любовь к природе и жизни отражена b в стихах современного поэта Хайцзы «Весна на берегу моря»:

Растить сады и огороды
Построить дом на берегу
И наслаждаться видом моря
Весной в жасминовом саду [9, с. 330–331]

Море огромно и необъятно, сердце открыто и приятно. Поэт считал море своим духовным домом, и встреча с морем приносила ему мирное и простое счастье.

В древнем Китае море считалось обителью сказочных богов и было таинственным домом нежити. Некоторые поэты, долгое время жившие в материке, мало что знают о великолепном море, поэтому море в их глазах — это таинство. Поэтому в некоторых стихотворениях о природе море как образ, часто ассоциируемый с богами, широко используется. Например, поэт династии Тан Ли Шаньинь написал в стихотворении «Цзинь Сэ»:

А в южных морях под взором луны
Текут жемчуга по щеке.
На синих полях под лучом дневным
В прозрачном яшма дымке [2].

Легенда гласит, что в Южном море живут русалки, они живут как рыбы, будут ткать красивую шелковую ткань, их слезы — жемчужины. Однажды русалка упала в обморок на пляже и была спасена рыбаком неподалеку. После травмы она была благодарна рыбаку, но чувствовала некоторое смятение, уронила слезы, которые упали в хрустальную жемчужину, подаренную рыбаку, а затем она вернулась обратно в море, исчезла в нём. Поэтому в древнекитайской поэтической традиции море стало раем для духовной отрешенности литераторов и литературным символом духовного путешествия волшебной и таинственной сказочной природы.

1.2. Море — трудности перед успехом. Море — это воплощение трудностей и препятствий. Вздымающиеся волны захлестывают проходящие корабли, так что люди на берегу все напуганы. Но если вы хотите успешно добраться до другой стороны, вы должны преодолеть трудности, пересечь море. Поэтому китайские поэты часто используют образ моря, чтобы выразить трудности, необходимые для достижения успеха, и решимость преодолеть море выражает решимость и волю поэта преодолеть все трудности. Как писал Ли Бай в стихотворении «Дорога трудна»,

Придет пора — и, ветер оседлав, смогу я рассекать морские волны (*перевод автора статьи*)

Хотя дорога впереди полна бесчисленных препятствий, но поэт не сдастся и однажды сможет оседлать ветер и волны, пересечь море, оказаться по другую сторону успеха. После неудач поэт гневно выражает героизм и оптимистический дух, который не боится трудностей и всегда твердо верит в свою судьбу.

Точно так же Чан Яо в современном стихотворении «Гребите, Гребите, отцы... — Посвящается лодочникам новой эпохи»:

Я проклинаю тиранию
И силу, что приносит зло,
Но не унять морской стихии,
Какое море без неё?

Гребцу без моря — тоже смерть.
...
Греби вперёд без промедленья!
И я весло не отпущу,
На море больше не ропщу [9,с. 220–227]

Поэзия наполнена диким ревом природы и неукротимой силой человека, поэт называет практический процесс противостояния человека реальности покорением моря. Море — это противодействующая сила человеческого выживания, это самое большое препятствие на пути прибытия на другую сторону успеха. Существование жизни трагично, потому что ход человеческой истории никогда не был гладким, и боль и бедствия всегда ждут впереди. Тираническое море никогда не будет затронуто, но новая эра лодочников все равно будет упорно трудиться, чтобы грести, это миссия и судьба человека.

1.3. Море — неудержимый исторический поток. Море — символ потока истории. Море символизирует неудержимый поток истории и мощную силу, которая разрушает старый мир. Го Моруо написал стихотворение «Сигналю, стоя на краю земли» вскоре после начала Движения 4 мая в 1919 году：

Огромные белые облака сердито клубятся в небе,
Я вижу могучую красоту Тихого океана,
Он катит громады своих валов, стремясь опрокинуть землю —
Всегда разрушая, всегда созидая, всегда исполненный силы —
Поэзия силы,
живопись силы,
музыка силы,
и пляска силы,
Ритм силы! [3]

Герой стихотворения подобен великану, взирающему на землю во всех направлениях и приветствующему ярость моря. На его глазах огромные морские волны пытались сорваться с лица земли. В стихотворении много раз подчеркивается *сила*, используются повторяющиеся риторические приемы, выражающие призыв к новым мыслям, к новой культуре. Кроме того, поэт использует непреодолимую силу моря, чтобы предупредить людей о том, что волны истории обрушиваются на старый мир, старую культуру. Научная цивилизация и духовное пробуждение создадут эту тенденцию, старый мир будет смыт волнами, новый мир поднимется в морской эрозии. Поэт восхваляет все силы борьбы, восстания и созидания, утверждает антиимпериалистическое и антифеодальное движение четвертого мая и возлагает большие надежды на славное будущее Китая.

Иначе говоря, морю придается уникальное эстетическое значение китайскими поэтами, нежная и замечательная художественная символика моря — это легендарная резиденция сказочного бога, иногда символизирующая испытание перед успехом или необратимый исторический поток... Среди них море как символ эмоций поэтов, экстернализация мысли, оно воплощает мягкую красоту этого подтекста очень китайских характеристик. Однако это не означает, что море в китайской поэзии не обладает большой силой, не мятежно и свободно. Дело в том, что китайский поэт находится под влиянием даосской идеи «единства неба и человека», человек является частью природы, в создании которой более заметна мягкая и тонкая нейтрализация красоты. Поэтому спокойный и нежный образ моря в поэзии более типичен, и поэты осознают физическую и психическую гармонию между человеком и природой, когда смотрят на море.

2. Образ моря в русской поэзии. В XIX веке русские поэты стали обращаться к образам природы, придавая им особое значение — это такие образы, как солнце, ветер, облака, дождь и др. Море стало одним из их любимых образов А. Пушкина. «Отец русской

литературы», он несколько раз описывал море в своих стихах, а также оказал глубокое влияние на создание морской поэзии будущими поэтами, такими как М. Лермонтов или М. Цветаева. «Влияние Пушкина на Лермонтова стало консенсусом в области литературы» [10]. Слово «море» более ста раз появлялось в поэзии Лермонтова, став одним из классических образов его поэтического творчества. Знаменитая поэтесса серебряного века М. Цветаева под влиянием пушкинского «К морю» впервые осознала его глубокое понимание. Она объединила опыт и восприятие разных этапов жизни, чтобы создать серию стихотворений о собственном море, море стало ключевым словом ее жизни... Словом, образы моря задействованы в творчестве многих русских поэтов. В силу различных исторических обстоятельств и эмоциональных состояний они придают морю разное значение, как наследуя, так и привнося новые черты на основе прежних. В этом разделе я в основном представлю стихи нескольких поэтов и попытаюсь проанализировать, как их образы моря интерпретируются и понимаются.

2.1. Море — таинственный неведомый мир. Море таинственно, и даже самое спокойное море таинственно-подводно. Древние славяне жили далеко от моря и не исследовали его вблизи, поэтому в некоторых древних народных текстах описание моря больше застревает на уровне воображения, у людей возникает сложная эмоция восхищения и страха перед ним. В русской политеистической мифологии слово *море* происходит от *мары*. Русский лингвист, академик РАН В. Н. Топоров (1928–2005) считает, что море ассоциируется с прототипом воды и символизирует подземный мир. В некоторых русских сказках оно относится к другому неизвестному миру, где обитатели обладают таинственными силами, поэтому море отливается таинственным светом. Сказочное стихотворение Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» ярко описывает тайну моря, а волшебная золотая рыбка является конкретным выражением его таинственной силы.

Вот пошел он к синему морю;
Видит, море слегка разыгралось <…>
Так и ходят, так воем и воют [6]

Жадная старуха заставляла рыбака снова и снова предъявлять требования к рыбке в море. Море же разозлилось из-за растущих амбиций старухи. Описание моря в стихотворении прогрессивно, оно слегка колеблется, когда рыбак делает свою первую просьбу, а повторные просьбы за ним и растущая жадность старухи заставляют море постепенно мутнеть и тускнеть, пока не поднимется ужасная черная волна, и море, наконец, заберет все обратно. Можно сказать, что море безгранично, но человеческая жадность тоже безгранична, это корень человеческой жизни. Море в стихотворении — это не только фон рассказа, Пушкин наделяет его великой силой, оно вознаграждает хороших людей, наказывает жадных. Рыбку, которая живет в море, можно рассматривать как воплощение сознания власти моря, и магия этой рыбки является воплощением таинственной силы моря. Действие моря в стихотворении состоит в том, чтобы научить людей умеренности и удовлетворенности жизнью, иначе они в конечном итоге «останутся с разбитым корытом». В то же время образ также просвещает современных людей не слепо просить природу, а защищать природу и жить в гармонии с ней. Так же в сказке «Сказка о попе и о работнике его Балде» показана таинственная сила моря, в которой мудрый и храбрый работник Балда подвергается испытанию священником, чтобы найти черта, который живет в море и требует ежегодную дань:

Там он стал веревку крутить
Да конец ее в море мочить.
Вот из моря вылез старый Бес:
«Зачем ты, Балда, к нам залез?»
— Да вот веревкой хочу море мо́рщить,
Да вас, проклятое племя, корчить. —

<…>
А Балда наделал такого шуму,
Что всё море смутилось
И волнами так и расходилось [6].

Черти пребывают на дне моря, они, как волшебные рыбы, являются воплощением тайны моря, указывая на то, что море полно таинственной силы. Балда может использовать свой собственный голос, чтобы расшевелить море, вызвать большие волны, чтобы сдержать чертей. А море является символом справедливости, наказывает зло и способствует добру, не дает пощады этим злым странникам. В стихотворении воплощен пушкинский трепет о могучей таинственной силе моря.

2.2. Море — духовная сила свободы. Самое известное стихотворение, восхваляющее свободу моря, — «К морю» А. Пушкина. Бескрайнее море символизирует свободу. Море было вдохновением Пушкина, и стихия свободы всегда вызывала творческую страсть поэта. Во время своей ссылки на юг России Пушкин долгое время был с морем и считал море близким другом. Когда он собирался уехать из Крыма в 1820 году, он написал это лирическое стихотворение. Стихотворение делится на три части в соответствии с глубиной содержания и эмоций: стихи 1–7 — первая часть, поэт восхваляет просторы и свободу моря, выражает свою любовь и тоску по нему, в то же время чувствует печаль и беспомощность из-за того, что не так свободен, как море. Стихи 8–13 — вторая часть и выражает восхищение и память о герое Наполеоне и поэте Байроне, его поклонение личностям, жаждущим свободы. Стихи 14–15 — третья часть, поэт провозгласил «Прощай же, море!», поэт всегда будет скучать по морю, помнить, что дух моря силен, свободен, никогда не сдается. Поэт словно призывает: хотя будущее неопределенно, но вдохновленные духом свободы моря, отправляйтесь в новое жизненное путешествие, с целью распространить свободу на всю свою жизнь.

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.
Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.
<...>
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил [1].

Эта часть стихотворения показывает страсть поэта к свободе. Море сияет очаровательным блеском синего непостоянства, демонстрируя невероятную духовную силу. Море было неспокойным и поглотило все, издав оглушительный рев. И поэт, старательно страдающий за тайную мысль, может только молча довериться морю. Кроме того, в первом предложении стихотворения «Прощай, свободная стихия!» слово «стихия» имеет множество значений: в стихотворении Пушкина она относится к одной из четырех стихий — водной, составляющих основу всего в древнегреческой философии, море или океан, подчеркивая его физические свойства [11]. Кроме того, с материальной точки зрения используется эпитет «свободная» для модификации, означающей более высокое и свободное духовное состояние. Поэтому море — символ духа свободы. Перед лицом моря поэт восстал против тирании царя и более твердо отстаивал веру в свет и свободу. Дух свободы, проявленный в поэзии Пушкина, также будет вдохновлять поколение за поколением.

2.3. Море-пространство жизни и души. Море символизирует жизнь, все происходит из моря. С биологической точки зрения море — мать жизни. Наша человеческая жизнь

начинается в мини-море — материнской утробе. Процесс постепенного развития ребенка в утробе матери действительно воспроизводит процесс зарождения жизни в море. В поэзии М. Цветаевой море придает смысл жизни, она видит в нём колыбель жизни. В стихотворении «Кто создан из камня...» море рождает жизнь：

— В купели морской крещена — и в полете
Своем — непрестанно разбита! [4]

Море подобно купели для крещения, приветствует новую жизнь, но также очищает душу, чтобы достичь духовного возрождения.

В стихотворении «Ужасная судьба отца и сына» М. Лермонтов глубоко анализирует трагическую судьбу самого поэта и его отца: трудно встретиться в жизни, но труднее встретиться в смерти.

Ты счастливей меня, перед тобой
Как море жизни — вечность роковая
Неизмеримою открылась глубиной [5].

Смерть может быть облегчением для его отца, а поэт все еще борется на земле. Жизнь подобна морю, демонстрирующему таинственное вечное состояние, все обречено на то, чтобы трудно было размышлять и не сопротивляться. В стихотворении Лермонтова «Он был рожден для счастья, для надежд» говорится, что жизнь подобна морю, полному шума и безграничности：

Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной
И мир не пощадил — и Бог не спас! [5]

Море символизирует и душу. Душа человека подобно морю, в глубине моря-души скрываются самые истинные эмоции человека. Даже если море спокойно, под водой все еще есть течение, это символ нескончаемой эмоциональной трансформации человека. В стихотворении «Время сердцу быть в покое…» Лермонтов писал первой любви:

Но пускай оно трепещет
— То безумной страсти след:
Так все бурно море плещет,
Хоть над ним уж бури нет! [5]

Шторм поднял огромные волны на море, но после шторма волны долго не могут успокоиться. Поэт использует шторм, чтобы символизировать удар и боль, принесенные любовью. В то время как море символизирует душу, боль влюбленных не рассеивается быстро, боль часто волнует сердце, долго не может быть спокойной.

В жизни Цветаевой море является самым важным воплощением ее души. Ее имя — Марина, имеет значение картины морского пейзажа, это также показывает, что у нее есть тесные отношения с морем：

Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — бренная пена морская [4].

Ее душа глубока, как море, которое никогда не истощается, невероятно и ненасытно. Она смотрела на море, словно на море в своем сердце. Она, как и Пушкин, поэт, который

жаждет свободы и полон мятежных духов, потому что в их крови есть частица моря. Так, в стихотворении «Душа и имя» она написала：

Но имя Бог мне иное дал:
Морское оно, морское!
...Мечты иные мне подал Бог:
Морские они, морские!
...Но душу Бог мне иную дал:
Морская она, морская! [4]

Словом, морю в русской поэзии придается таинственная сила, свободный дух, это символ жизни и души, отражающие мышление человека, страны и даже нации. Поскольку «религия является центральной чертой русской национальной личности» [12], море в русской поэзии обладает религиозной мистической силой. Именно эта сила придает морю жесткую и благородную красоту, которое обладает силой все разрушить. Но русская нация не боится, их конечная цель — быть плечом к плечу с морем. По их мнению, человек мал перед природой, но воля и духовная сила человека гораздо величественнее и выше, чем море.

3. Сходства и различия образа моря в китайской и русской поэзии. «Море — это истинный родной город человечества, но также и канал для соединения многонациональных и разнородных культур» [13]. Естественный и эстетический взгляд нации концентрируются в их образе мышления, когда они смотрят на природу. Море в поэзии становится духовным символом и эстетическим изображением нации. Поэтому сходства и различия морских образов в китайской и русской поэзии отражают сходства и различия их национального культурного духа.

3.1 Сходства образа моря в поэзии. И китайская, и русская поэзия уделяют большое внимание духу моря, в глазах китайских поэтов это чудесный и нежный духовный рай, в глазах русских поэтов море полно свободной и мятежной духовной силы. Можно сказать, что этот образ несет в себе духовные эмоции поэтов, становясь более высоким и свободным духовным пространством, оторванным от мира. В китайской поэзии море стало раем для многих интеллектуалов. Поэты либо переживают из-за расставания, либо злятся из-за неудачной карьеры, либо равнодушны ко всему, пытаясь найти вечный духовный дом для своих свободных сердец. Неиссякаемая природная сила моря в русской поэзии дает поэтам постоянный поток творческого вдохновения и мощную духовную силу. «Стихия всегда беспокойна, всегда мятежна, бунтует, каждый настоящий поэт ищет вдохновения в стихии, и у каждого настоящего поэта есть свой собственный бунт в глубине его души» [14]. Нет сомнения, что море здесь — бунтарь в сердце русского поэта, и кровь поэтов течет с морским компонентом, никогда не останавливаясь, никогда не удовлетворяясь.

Сходства образа моря может отражать некоторые общие черты национальных культур двух стран, они уделяют большое внимание духовному возвращению и спасению, природа стала высшим уровнем национального духа Китая и России. Под влиянием традиции «единства неба и человека» китайское возвращение к природе стало верой, природа — это духовный дом для людей, чтобы выплеснуть свои эмоции и поддержать свои идеалы. Русские поэты используют природные образы, чтобы анализировать свои внутренние эмоции и постоянно размышлять о себе, чтобы достичь крещения души и спасения.

3.2. Различия образа моря в поэзии. Таким образом, значение образа моря в китайской и русской поэзии имеет свои особенности: в китайской поэзии море показывает туманную и чудесную мягкую красоту, а в русской поэзии представляет жесткую и благородную красоту. Причина в том, что из-за интровертного характера народа Хань и под влиянием древних китайских исторических ценностей китайцы преследуют золотую середину конфуцианства, перед лицом природы — это стремление к гармонии и единству между человеком и природой. Поэтому в поэтическом искусстве больше внимания уделяется красоте гармонии и мягкости. Люди постепенно углубляют свое понимание жизни в опыте

природы, достигая уровня «единства неба и человека». Русский поэт под влиянием религии больше показал таинственное и могущественное море как природную силу, подчеркнув сущностную силу человека в конфликте, в борьбе между человеком и природой представлена своего рода конфликтная красота, то есть жесткая благородная красота. Поэзия полна дикого, теплого духа свободы, воплощает дух ненасытного сопротивления русских, страха перед мощными силами природы, но не компромисса, подчеркивая благородную силу человека.

В целом разница в значении образа отражает разницу между характером, эстетическими и философскими взглядами двух народов. Характер ханьской нации сдержан и эвфемистичен, стремление к красоте гармонии между жестким и мягким в поэтическом творчестве, идеологическое стремление к уровню единства неба и человека; а русская нация рождается прямолинейной, поэзия выражает свое мнение, отстаивая возвышенную красоту Земли, уделяет больше внимания силе людей, подчеркивая важность самовосприятия.

Заключение. В целом можно сказать, что море стало символом национального сознания и окном для понимания национальной духовной культуры. В китайской поэзии море стало раем для духовных путешествий, испытанием перед успехом и ошеломляющим потоком истории; в русской поэзии море — это таинственное пространство, обладающее духовной силой свободы и бунта, или пространство для жизни и души. Сходства и различия в значении образа в поэзии отражают сходства и различия культурного духа Китая и России. Сходством является то, что китайский и русский народы считают море духовным раем, уделяют внимание духовному обращению и спасению, а природу считают высшим ориентиром национального духа. С другой стороны, из-за различий в национальном характере, эстетических и философских взглядах, нежная красота моря более заметна в создании китайской поэзии, становясь нежным и прекрасным духовным домом, многие китайские литераторы сталкиваются с морем, чтобы достичь высокой степени гармонии между человеком и природой, телом и умом. А в русской поэзии море дико ревет, свободно скачет, представляя собой жестокую благородную красоту, таинственную и могущественную. Однако это не означает, что поэтическая культура двух народов существует в противостоянии. Напротив, именно из-за различий китайская и русская поэтическая культура имеют свои особенности и достигают гармоничного сосуществования в толерантности. Они могут соседствовать в истории мировой поэзии.

Литература

1. *Пушкин А*. К морю. URL: https://rustih.ru/aleksandr-pushkin-k-moryu/
2. Китайские стихи на китайском языке с переводом/ URL: http://chinavsem.ucoz.ru/forum/16-112-8
3. Китайская поэзия/ URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=2355
4. *Цветаева М*. Стихи. URL: https://rustih.ru/marina-cvetaeva-kto-sozdan-iz-kamnya-kto-sozdan-iz-gliny/
5. *Лермонтов М*. Стихи. URL: https://rustih.ru/mixail-lermontov/
6. Произведения Пушкина. URL: https://ilibrary.ru/text/456/p.1/index.html
7. *Тютчев Ф*. Как хорошо ты, о море ночное… URL: https://rustih.ru/fedor-tyutchev-kak-xorosho-ty-o-more-nochnoe/
8. 束定芳．隐喻学研究［M］．上海: 上海外语教育出版社，2000: 1．// Shu Dingfang. Metaphor Studies [M]. Shanghai Foreign Language Education Press, 2000: 12.
9. 张同吾,李英男等.中国现代诗选60首--献给俄罗斯汉语年[M].现代出版社:北京， 2010: 220–227, 330–331 // Zhang Tongwu, Li Yingnan, etc. 60 Selections of Modern Chinese Poems-Dedicated to the Year of the Chinese Language in Russia[M]. Modern Publishing House: Beijing, 2010.

10. 顾蕴璞.莱蒙托夫[M].华夏出版社:北京, 2002: 164 // Gu Yunpu. Lermontov [M]. China Publishing House: Beijing, 2002: 164.

11. 孙晓博.论茨维塔耶娃“海洋文本”的生成、建构及表达[J].中国俄语教学, 2020 (2) // Sun Xiaobo.On the generation, construction and expression of Tsvetayeva’s “Marine Text” [J]. Russian Teaching in China, 2020 (2).

12. 吕丹.诗歌意象基点上中俄文化差异研究[J].时代文学（下半月）, 2012 (07) // Lv Dan. Study on the differences between Chinese and Russian cultures based on the imagery of poetry [J]. Times Literature (second half), 2012 (07).

13. 王立.海意象与中西方民族海洋观中的文化精神[C].中国古代社会与思想文化研究论集.辽宁, 2004 // Wang Li. The image of the sea and the cultural spirit in the ocean views of Chinese and Western nations [C]. Collection of Studies on Chinese Ancient Society, Thought and Culture. Liaoning, 2004.

14. 荣洁, 《茨维塔耶娃学术史研究》[M], 南京, 译林出版社, 2014: 235 // Rong Jie, “Research on the Academic History of Tsvetayeva” [M], Nanjing, Yilin Publishing House, 2014: 235.

УДК 821.161.1

Ян Сяоди (КНР),
кандидат филологических наук, доцент
Институт иностранных языков
Тайюаньского технологического университета
yangxiaodi235@163.com

БРОДСКИЙ И ФИЛОСОФИЯ ДАОСИЗМА КИТАЯ

Статья посвящена взаимоотношениям Бродского с китайской даосской философией и поэзией Тао Юаньмина, поэта, представителя данной школы. Типичной чертой даосской философии, важной философской школы в древнем Китае, является то, что ее представители, как правило, живут в уединении, не являются официальными лицами и уделяют внимания самореализации в жизни больше, чем славе и богатству. Эта особенность очевидна в творчестве Тао Юаньмина и полностью соответствует философии жизни и творческой позиции Бродского. В статье предпринята попытка на примере поэтического творчества Тао Юаньмина и Бродского проанализировать концепцию жизни, которая обнаруживается в поэзии Бродским и китайской даосской философии.
Ключевые слова: Бродский, Тао Юаньмин, философия даосизма.

Xiaodi, Yang
BRODSKY AND CHINESE TAOIST PHILOSOPHY

This thesis focuses on the relationship between Brodsky and Chinese Taoist philosophy and its representative poet Tao Yuanming's poems. As an important school of philosophy in ancient China, the typical characteristic of Taoist philosophy is that its representatives tend to live in seclusion rather than become officials, and pay more attention to the self-fulfillment of life than fame and fortune. This characteristic is especially evident in Tao Yuanming's works, and it is in full accord with Brodsky's life idea and creation connotation. Therefore, this paper tries to take the poetry creation of Tao Yuanming and Brodsky as an example to analyze Brodsky's view of life which is in the same line with Chinese Taoist philosophy.
Keywords: Brodsky, Tao Yuanming, Chinese Taoist.

Известный критик и публицист, главный редактор «Дня литературы» в. Г. Бондаренко в своей статье «Бродский: русский поэт. В поисках Дао» упоминает, что «без китайской эстетики мира нельзя понять не только сам Китай, но и нынешнюю планету. Китай развивался вне европейских цивилизаций, тем важнее понять его логику развития через его культуру и поэзию, ибо это и обогащение нашей отечественной мысли, эстетики, культуры. Одним из поэтических первопроходцев, обративших внимание на поэзию и философию Китая, был поэт Иосиф Бродский» [2, с. 34]. И «Китай, китайские мотивы, китайская культура в той или иной мере сопровождала его всю жизнь» [2, с. 34]. Более того, в конце жизни Бродский обратился к китайским переводам, он высоко ценил «Дао дэ цизн» и рассмотрел свой жизненный путь как свое собственное Дао, которое надо пройти до конца самому. На самом деле Дао в смысле пути или принципа жизни важно не только Бродскому, но и каждому из нас. Бродский прав в том, что китайское «Дао» точно, как метод спасения жизни. Оно представляется воплощением мудрости древнекитайских мыслителей и поэтов. В данной статье мы пробуем разобрать связь поэтики Бродского с китайском поэтом Тао Юаньмином, который в своей жизни и творчестве тоже следует философии Даосизма.

1. **О Даосизме.** Даосизм, учение о дао или «пути вещей», китайское традиционное учение, включающее элементы религии и философии. Он был одной из самых важных школ мысли среди сотен семей в период Воюющих государств Весеннего и Осеннего периода Китая. Даосизм в стабильной религиозной организации сформировался во II веке, но в V–III веках до нашей эры уже имелась развитая традиция. Наиболее достоверным основателем даосизма считается древнекитайский мудрец Лаоцзы и Даосской традицией ему приписывается авторство одной из основных книг даосизма — «Дао Дэ Цзин». Этот трактат

стал ядром, вокруг которого стало формироваться учение даосизма. Философские сочинения, относящиеся к даосизму, начинаются с эпохи Борющихся Царств (Чжаньго) в V век до н.э., практически одновременно с учением Конфуция. Но если конфуцианство проповедует службу государю и обществу, то даосизм традиционно находится в оппозиции с ним. Центр этого учения — это личность человека. Общество — только объект существования, и люди, которые выживают в нем, должны иметь свободу выбрать свое независимое существование, не будучи связанными какой-либо идеологией. В принципе даосская философия не отрицает конфуцианских социальных идеалов, но отношение к социальной ответственности не существует в первую очередь, но выделяет уважение к человеческой автономии и позиционированию ego-существования. Даосизм ценит свободу и освобождение человеческой природы, исток даосизма — древняя отшельническая традиция. Именно в этом «уходе от мира» мы нашли общий путь для Тао Юаньмина и Бродского. Оба поэта выбрали путь «отшельника» и реализовали его по-своему.

2. Тао Юнаньмин и его «Всюду мечется-бьется потерявшая стаю птица…» Тао Юаньмин (220–589 н.э.) жил в эпоху заката Восточной Цзинь, ранней Сун. Он запомнился как одни из величайших поэтов своего времени, как выдающийся представитель так называемых поэтов-отшельников, то есть поэтов, написавших свои лучшие работы, находясь вдали от шумных городов, далеко за пределами суеты светской жизни. Его имя значит «быть спокойным и чистым человеком», которое выступает как жизненное кредо поэта. В общем Тао Юаньмин был одним из самых глубокомысленных китайских поэтов. В одном из его стихов «Всюду мечется-бьется потерявшая стаю птица…» он выразил свое мнение о смысле жизни.

Всюду мечется-бьется
потерявшая стаю птица.
Надвигается вечер,
все летает она одна.

Тут и там она ищет
и пристанища не находит.
Ночь сменяется ночью,
и тревожнее птичий крик.

И пронзительней зовы,
обращенные к чистой дали.
Вновь мелькнет, вновь исчезнет –
как сильна по друзьям тоска!

Долетела до места,
где сосна растет одиноко.
Вот и крылья сложила,
завершив далекий свой путь...

Зимний ветер свирепый
не щадит цветущих деревьев.
К этой сени зеленой,
только к ней не приходит смерть.

И доверилась птица
обретенному здесь уюту,
И на тысячелетье
неразлучна она с сосной!

В этом стихотворении Тао Юаньмин показал, что человек живет, чтобы следовать и понимать образ жизни во Вселенной, который является самым важным. Иначе жизнь пройдет напрасно. Здесь написано о процессе избавления от путаницы и нахождении собственного места. Свою мысль поэт выразил посредством образа птицы, точнее говоря, *потерявшей стаю птицы.*

Выражение *«всюду мечется-бьется»* напоминает нам о «Лунь Юй», о Конфуции. Для того чтобы пропагандировать свои политические убеждения, Конфуций всегда «бегал», искал, сомневался, ибо в обществе много недостатков и недугов, много трещин, которые он хотел исправить — он всегда и всюду «мечется-бьется», хочет остановить падение и разложение мира, восстановить простую природу всего общества. Слова «*Всюду мечется*…» имеют богатую ассоциацию: птица беспокойна, но что она ищет?

В общем люди должны принадлежать к своим собственным группам в обществе. Но если мир становится грязным, все пьяны, и только вы трезвы, тогда вы «потеряли стаю». Тао Юаньмин родился в семье чиновников. Дети такой семьи, как правило, обычно идут по пути чиновников. Но он в конце концов подал в отставку и вернулся в деревню фермером, был отделенным от класса, к которому принадлежал. Значит, он сам и есть заблудившаяся птица. На самом деле, люди обычно слабы, чтобы сделать такой выбор и принять решение, отличающееся от окружающих. На это требуется большое мужество. У Тао Юаньмин его птица (сам автор) сделала выбор.

Почему Тао Юаньмин не хотел быть чиновником? Потому что он видел темную коррупцию в бюрократическом обществе. Он не хотел быть вместе с этими людьми, потому отказался от карьеры чиновника. Если судьба даёт ему шанс, почему он не хочет изменить ситуацию? Реальность всегда не идеальна. Поэтому *«Надвигается вечер, все летает она одна».* Обычно в старости (надвигается вечер) человеку следует найти свой собственный «дом» в жизни. Но лирический герой Тао Юаньмин всё еще не нашел дома, все еще летает один, не может найти места для ночлега.

«Тут и там она ищет, и пристанища не находит» означает, что в начале поэт тоже колебался, стоит ли выбрать жизнь земледельца. Стоит ли платить за тяжелый труд и голод? Как та птица, которая не может найти себе места, чтобы успокоиться, потому издает печальные звуки по ночам. «*Ночь сменяется ночью, и тревожнее птичий крик»* — каждую ночь она плачет еще печальнее, чем раньше.

«И пронзительней зовы, обращенные к чистой дали. Вновь мелькнет, вновь исчезнет — как сильна по друзьям тоска!» Пронзительные зовы означают, что звук становится могущественнее и выше, очень сильный звук. Как часто говорят китайцы: слова — это и голос сердца.

«*Долетела до места, где сосна растет одиноко. Вот и крылья сложила, завершив далекий свой путь...»* Наконец она его нашла. Птица встретила что-то прекрасное. Когда она наконец нашла эту одинокую, красивую, мощную сосну, она тотчас успокоилась. Для того чтобы найти свой идеальный путь, она так долго летела. Теперь же она наконец увидела сосну, сложила крылья и упала с неба на неё. Поэт нашёл свое собственное место в обществе.

«Зимний ветер свирепый, не щадит цветущих деревьев. К этой сени зеленой, только к ней не приходит смерть». «Цветущие деревья» значат буйную растительность. Под сильным холодным ветром листья каждого дерева желтеют, только эта одинокая сосна все еще остается хрустящей и пышной.

«И доверилась птица обретенному здесь уюту, И на тысячелетье неразлучна она с сосной!» Поэт полон решимости жить здесь, несмотря ни на что, он не будет мигрировать. Во взлете и падении, благословении и непостоянстве, сомнении и смятении жизни он нашёл свою собственную точку опоры, нашёл место, чтобы успокоиться, нашёл свой собственный путь (Дао).

Мы знаем пирамиду потребностей Маслоу. В этой теории он говорит, что самый высокий уровень — это и духовные самореализация и индивидуальность… Но никто не рождается до самореализации, которая обязательно проходит через определенный процесс. И в этом процессе будет много блужданий, колебаний, печали и разочарований. Голос птицы (поэта) говорит о том, что она тоскует по идеальному месту, по настоящему невинному месту. Она ищет это место с сильным чувством привязанности к духу. В конце концов она доверяет всю свою жизнь сосне и не оставит ее ни в коем случае… Сосна здесь символизирует духовное убежище, где можно поселиться. С этим местом поэт больше не расстанется, его решение ничто не поколеблет.

И это Дао еще четко выразилось в другом стихотворении «Я поставил свой дом в самой гуще людских жилищ»:

Я поставил свой дом
в самой гуще людских жилищ,
Но минует его
стук повозок и топот коней.
Вы хотите узнать,
отчего это может быть?
Вдаль умчишься душой,
и земля отойдёт сама.

Здесь еще раз подчеркивается отшельнический характер Тао Юаньмина (*Вдаль умчишься душой*). Поэт освободился от узды славы и богатства и добился свободы духа. Он не просто спокоен, он пережил множество духовных противоречий и конфликтов, прежде чем успокоиться. Ведь жизнь для пастырского поэта не праздна и не удобна, она очень тяжела. Но настроение у него радостное. Он превзошел самого себя и совершил духовный скачок.

Упадок и процветание жизни неопределенны, благо и зло непостоянны — поэтому что мы можем постичь в этом мире? Люди живут, чтобы следовать и понимать «путь» космической жизни, который является самым важным. Иначе эта жизнь пройдет напрасно. Когда поэт чувствовал себя неуверенным и смущенным в жизни, он не оставался в такой ситуации, а искал точку опоры и путь для себя. То, что написано в этом стихотворении, это процесс, посредством которого он избавляется от своего замешательства и находит свое место в жизни. Можно сказать, что в истории китайской поэзии только Тао Юаньмин действительно достиг области «самореализации».

3. Бродский и его поиски «Дао». Как известно, заметная черта творчества Бродского — это отчуждение от всего, включая себя. В определенной мере позиция Бродского похожа на Тао Юаньмина. Бродский (и его герои) подобен «*потерявшей стаю птице»* под пером Тао Юаньмина. Тао Юаньмин хочет держаться подальше от чиновничьего коррупционного мрака и жить по-своему, как отшельник — того же хочет и Бродский. Будучи подростком, он решил бросить школу. И потом из-за неудовлетворенности оковами советской власти и стремления к свободе отделился от прежней жизни. В стихотворении «Конец прекрасной эпохи» (1969) он чётко выразил свое желание к свободе:

Только рыбы в морях знают цену свободе; но их
немота вынуждает нас как бы к созданью своих
этикеток и касс. И пространство торчит прейскурантом.
Время создано смертью.

Заметим, что в «Рождественских стихах» Бродский постоянно изображает младенца в пещере (а не в яслях). Это тоже отражает его мысль об отшельничестве. Поэт сам говорил: «Знаете, в психиатрии есть такое понятие — “комплекс капюшона”. Когда человек пытается оградиться от мира, накрывает голову капюшоном и садится, ссутулившись. В той картинке

и других таких есть этот элемент-прежде всего за счет самой пещеры, да? Так мне казалось» [3, с. 602]. И эта же мысль звучит в образе рождественского гуся из стихотворения «Новый год на Канатчиковой даче, 1964». И в конце концов эмиграция в 1972 году категорически превратила «одиночество» в жизненную позицию поэта и утвердила его поэтический взгляд на мир [1, с. 595].

В другом стихотворении «Песня пустой веранды» (1968) Бродского мы тоже заметим образ птицы (старая птица), близкой Тао Юаньмина. Поэт уподобляет себя «старой птице» на голом кусте в бесплодном саду и подчеркивает заключенное в тюрьму чувство при тоталитарной системе: смерть. Как и Тао Юаньмин, Бродский показал свое отчуждение и стремление посредством образа птицы.

Март на исходе, и сад мой пуст.
Старая птица, сядь на куст,
у которого в этот день
    только и есть, что тень.

Будто и не было тех шести
лет, когда он любил цвести;
    то есть грядущее тем, что наг,
делает ясный знак.

Здесь появился не осенний сад, а весенний — *Март на исходе.* Но в этом ярком, символизирующем жизнь сезоне, *сад мой пуст*. «Пуст» символизирует не только одиночество, но и чувство покинутости. Тем более куст пуст, у *которого в этот день / только и есть, что тень. Будто и не было тех шести / лет, когда он любил цвести.* Может быть, это можно объяснить с помощью жизненного опыта поэта. Бродский познакомился с Мариной Басмановой в 1962 году, а в 1968 году, когда он написал это стихотворение, они расстались окончательно. Было шесть лет процветания, была сладкая любовь. Но теперь сидит на кусте старая птица, у которой жизнь подходит к концу.

Так изменились твои черты,
что будто на воду села ты,
лапки твои на вид мертвей
цепких нагих ветвей.

Очевидно, что старая птица здесь сам поэт, под давлением обстоятельств он почти терял всё — и любовь, и самого себя, и жизнь. Он не хочет поддаться, для того чтобы самореализоваться, единственный выбор тогда — лететь, чтобы найти себе подходящее место, как птица у Тао Юаньмина. Поэтому он советует птице и себе:

Старая птица, покинь свой куст.
Стану отныне посредством уст
петь за тебя, и за куст цвести
буду за счет горсти.

И в конце концов поэт еще раз приравнивает себя к старой птице:

Можешь спокойно лететь в тьму.
Встану и место твое займу.
Этот поступок осудит тот,
кто не встречал пустот.

Очевидно, что Тао Юаньмин и Бродский используют образ птицы, чтобы выразить свое мнение о жизни, о своем «Дао»: вдали от общества, держась подальше от толпы, реализовать себя своим путем. Бродский выразил свое мнение об «отчуждении / отшельничестве» понятием психиатрии «комплекс капюшона». И такое отчуждение мы видим в его различных стихах — в том числе в образе пещеры в Рожественских стихах поэта и образе рождественского гуся, который отвернулся к стене («Новый год на Канатчиковой даче»). Мы точно не знаем, читал ли Бродский стихотворения Тао Юаньмина, но, по-видимому, поэты схожи в выборе жизненного пути. Самое главное для обоих поэтов — это и самоактуализация жизни, богатый духовный мир, никогда не сдаваться ради свободы, ради личности. Это их «Дао», их выбор, их жизнь.

Литература

1. *Агеносов В. В.* Русская литература 20 века / перев. Лин Цзчньхоу и др. Жэньминь: Изд-во китайского ун-та, 2001. 595 с.

2. *Бондаренко В. Г.* Бродский: русский поэт. В поисках Дао // Русская литература и искусство. 2013. № 2. С. 34–42.

3. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 2. 217 с.

4. *Вайль П.* Рождество: точка отсчета // *Полухина. В. П.* Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2011. 602 с.