

Труды • Том 179

Министерство культуры Российской Федерации

Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств

Литературные чтения

**ВРЕМЯ
ЛИЧНОСТЬ
СУДЬБА**

Сборник статей

Санкт-Петербург
2008

УДК 82
ББК 83
Л64

Сборник статей «Литературные чтения: Время. Личность. Судьба»
издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Редакционная коллегия сборника:

П.А. Подболотов (отв. редактор),

В.В. Головин (зам отв. редактора),

В.Я. Гречнев,

И.В. Лукьянец,

С.А. Владимирова (отв. секретарь)

Под редакцией доктора филологических наук, профессора

В . Я . Г р е ч н е в а

Рецензенты:

Т.М.Вахитова, доктор филологических наук.

А.М.Любомудров, доктор филологических наук

Литературные чтения : Время. Личность. Судьба : сборник статей /
под ред. В.Я. Гречнева ; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. –
СПб.: СПбГУКИ, 2008. – 188 с. – (Труды. Т. 179).

Сборник составлен по итогам научных межвузовских конференций
«Литературные чтения–2006» и «Литературные чтения–2007». В статьях
отражены наиболее актуальные проблемы современного литературове-
дения и литературного процесса России и Европы.

© Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств», 2008

О так называемой «массовой» книге

Яды же умственные, в виде дурных книг,
к несчастию, часто привлекательны.

Лев Толстой

Прежде всего – одна лингвистическая справка. Слово «масса» – древнегреческого происхождения. На языке оригинала оно означает «тесто». В «Словаре» В.И. Даля это слово имеется, но только в приложении к *неодушевленным* предметам. Вовлечение *человека* в «массу», превращение его в послушное «тесто» стало возможным в начале XX века. Помните, у А.Платонова в «Чевенгуре» есть диалог двух молодых людей вскоре после революции: «– Ты еще не знаешь, Саш, я теперь учусь на курсах!..

– А чему там учат?

– Всему, чего мы не знаем. Там один учитель говорит, что мы вонючее тесто, а он из нас сделает сладкий пирог. Пусть говорит, зато мы политике от него научимся, ведь правда?...» (Но это – большая и отдельная тема...).

Засим отметим, что т.н. «массовая» книга – явление совсем не новое. В старые времена это был *лубок*. Во времена нарастающей грамотности этот жанр возникает в периоды «отдыха» после крутых и жестоких перемен и переломов. Так было в XIX веке и в начале XX – после потрясенный войн и революций (еще – добольшевистских): тут и А.Вербицкая, и Евг. Нагродская, и М. Арцыбашев, и К.Петров...

...Но *таких* перемен и потрясений, которые мы пережили в последние полвека, Россия еще не знала. Вспомним о них: послевоенные годы (до 5 марта 1953 г.) – и к началу XXI века: жестокий холод директивного цепящего сталинизма; затем «оттепель» – «застой» – «перестройка» – и заработавшая в последние 15 лет мясорубка «приватизаций»...

В эти же полвека мы пережили (и переживаем!) небывалый распад традиционной народной жизни – крушение крестьянства, деревни – и катастрофическую, уродливую «урбанизацию». Стихийная разрушительная волна городских «новоселов» в эти полвека оказалась на самом деле не движением народа к культуре, а наоборот – размывает накопленную и деревенскую, и городскую культуру. Всеобщее среднее (очень «среднее»!), а теперь уже и всеобщее псевдовысшее образование давно

стали во многом профанацией культуры, ее превращением в набор агрессивных приспособленческих банальностей. Рядовой человек оказался во власти нахлынувших на него со всех сторон переживаний, соблазнов, искушений – и *возможности* их утоления *любой* ценой. Не удивительно, что «массовая» литература стала в этих условиях просто *путеводителем* поведения «массового» человека – если не в реальной жизни, то – в воображаемой, желанной (и – подневольной: «Как все – так и я»).

Был «социалистический реализм» со своими средствами превращения «вонючего теста» в «сладкий пирог». Мы знаем: его цель была – приспособить существование каждого человека и всего народ к новым мифам. Помните, у Твардовского: «Глядишь, роман – и все в порядке: / Показан метод новой кладки...» и т.д.

Появился современный «совковый реализм». Его цель – в том же: адаптация, приспособленчество, подчинение. В советские годы это были многомиллионные тиражи лауреатов Сталинской премии. Сегодня берешь в руки «карманный сериал» в позолоченной и глянцевой обложке, с жуткой картинкой и броским названием – не стану приводить – их не перечесать. И там – тот же порядок. Можно спокойно и уверенно наметить его параметры.

Криминальный бизнес.

Заказное убийство.

Мафия и ее власть.

Брак по расчету и по совпадению физиологических параметров. Секс в каждом удобном случае и во всех брутальных подробностях.

Выполнение заказов на рекламу той или иной фирмы.

И вообще – отношение к человеку как к марионетке, которую все время дергают за ниточки.

И вдобавок – ни малейшего чувства нравственной и физической безразличности. Мы попали в объятия продажного «бульварного реализма»...

Кстати, все это – *проза*. *Стихи* – все же другое измерение духа: халтура там невозможна – я говорю не об эстрадной «фанере», а о книгах поэзии.

Чего совсем нет в этих книгах – так это ПРИРОДЫ, созерцания Вселенной, нет Бога, нет памяти о человечестве и его пути, нет собственной души – и «писателя», и «читателя», и «героев»...

Если сразу сказать СУТЬ, то речь идет о «литературе» принуждения, насилия, о литературе, превращающей человека в стандартную безликую единицу, барахтающуюся в ядовитом, расстегающем потоке мнимой жизни.

Так почему же эти книги, по сути пронизанные ненавистью к людям, презрением и насмешкой над ними – над их жадностью, их похотью, эгоизмом, – почему они пишутся? И самое болезненное, почему они читаются?!

Мне кажется, причины тут три.

Думаю, что за этим стоит прежде всего личная ущемленность самих авторов: они мстят людям, с которыми их свела судьба, тем, кто был виною их калечения, мстят своим читателям – за *свои* комплексы, *свою* ущербность. Они забрасывают людей грязью, чтобы доказать: Я! Я! Я! – автор этой книги – всех вас вижу насквозь и презираю. Всех без исключения! Увы, авторы «панельной» литературы, в сущности, сами ее первые жертвы. Они не только жертвы той жизни, которую описывают, но и сами – «шлаки» литературного процесса, его отбросы. А жаль, ибо среди них есть и даровитые люди...

А почему они – эти книги – читаются?

Эту псевдолитературу потребляют, в сущности, как своего рода наркотик, ибо причиной чтения стала массовая болезнь, симптомы которой очень печальны: человек глубоко неудовлетворен своим образом жизни. Этот образ жизни его не захватывает, не поглощает, не осуществляет его как человека. То, как он живет – лишь суррогат, видимость, которая оставляет незаняты, невостребованным его чувства, мысли, энергию его души. У него нет осознанного права на себя самого.

Вот тогда и приходится «убивать время» (какое характерное выражение! – именно так объясняют любители этого занятия свое увлечение!) наркотическим погружением в чужую, мнимую, поддельную жизнь. Но такое чтение окончательно *добывает* самого читающего: *его ум, его душу, его совесть*. Он перестает быть человеком, т.е. *самим собой*! Сливается с *массой*, превращается в тесто, которое месит и лепит ход жизни, перед которым читатель бессилен. Соблазнительна ссылка на то, что «*все читают эти книги!*» Да! Не без того... А ведь еще в «Евангелии» было сказано «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущий в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их...».

Массовая литература – это и есть «врата», «ведущие в погибель».

Это чтение не только *добывает* человека, его ум, совесть, душу. Оно лепит из этого «теста» обезличенного приспособленца, готового на все ради своей эгоистической выгоды. И таким эгоистическим это чтение представляет *весь* мир, окружающий человека. И с этим миром, с *таким* миром нечего церемониться, заботиться о нем, защищать его от зла!

Ибо этот мир сам есть *зло*! И говорить с ним нужно на языке зла: корысти, выгоды, приспособленчества. Вот несколько сентенций из такой книги: «Все то же самое.... Одни люди убивают других... Ничего нового

в жизни не происходит... Лучше быть хамелеоном» – и т. д. и т. п. Причем это внутренние монологи *положительной* героини!

Нужно создать в читателе чувство безвыходности: мир грязен и преступен. И всякое сопротивление этому почти невозможно: еще одна цитата: «Выходит, они (уголовники, криминальная мафия) полностью нами управляют и мы совершенно беспомощны перед ними?» В тексте автора вопрос, *но в контексте* всего сочинения – увы, вопросов нет!

И если говорить, если договаривать до конца, то эта литература, в сущности, *и обслуживает преступные, аномальные состояния жизни*. Она – на пользу, в частности, уголовному миру, ибо демонстрирует его вездесущность и победительность. В лучшем случае сочинители «криминальных боевиков» приходят к компромиссному выводу: «Мафия, конечно, бессмертна, но ведь и толковые сыщики пока не перевелись... может, в этом есть какой-то социально-биологический закон, а?»

Печальный вывод...

Пора переходить к итогам.

Здесь нет «структурного» рассмотрения продукции массовой литературы – отдельно криминальные тексты, отдельно – любовные, «фэнтези» и т.п. В сущности, все это образует единый книжный *субстрат*, пеструю массу – при формальном расчленении в фабульном и жанровом отношении.

Но в своей «культурной» (в кавычках) и социальной функции они едины. Здесь ответ на первый и главный вопрос: почему эти книжки пользуются таким читательским спросом, – их тиражи по нашим временам побивают все рекорды – они *многомиллионны*! Если заглянуть в корень, то ответ – очень печален: это идет от нашего читательского, духовного, культурного одиночества! И наступило это одиночество после того как была разрушена традиционная многословная (и в то же время – во многом *гармоническая*) русская народная жизнь. Это – результат замены истинной жизни ее суррогатом – каковым и является по большей части жизнь современного *псевдогорожанина*, особенно женщины, которую поток истории все более лишает ДОМА, т.е. семьи, детей, прошлого и будущего) и существовать отдельной увядающей веткой на разрубленном, поваленном древе народной жизни.

Это также результат «*вестернизации*» нашей современной «культурной жизни (ибо Запад *такую* «литературу» уже давно пустил в широкий обиход). Это связано также и с современной «интернетизацией», компьютерными играми и в особенности – агрессией телевизионных «сериалов», победительно вторгающихся в нашу жизнь (наравне с такой же бессовестной и агрессивной рекламой). Вот откуда идет наступление – непрерывное и победительное – обезличенных стереотипов. Человеку некогда и негде быть и оставаться самим собою.

И – в завершении; может быть, самая большая культурная опасность «массовой» книги в том, что она убивает – даже в «читающем» человеке – *способность вчитываться*. Вот пример – аннотация к одному из очередных изданий: «Для чтения не требуется никаких усилий, и это главная специфика книги... как потенциального бестселлера». Вот так – без чувства юмора!

Читателю этот глянцево-бормотухи все менее доступна истина великого слова. Переходя – в иных случаях – к подлинной литературе, он современный читатель, уже не может видеть (даже читая!) на Пушкина, ни Гоголя, ни Толстого, ни Блока, ни Булгакова, ни Платонова... Ни западную классику. Во всем прочитанном он будет различать лишь те «знаки», к которым его приучает «маслит». Вот вам, хотя бы один, но многократно подтвержденный печальный пример: в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова, как вы знаете, «массовый» читатель с огромной симпатией относится к Воланду и его компании (но, увы, совсем не замечает Иешуа Га-Ноцри), и восхищен Маргаритой-ведьмой и радуется «покою» мастера и Маргариты в финале романа.

...Так что же нам, книжникам, преподавателям литературы нужно делать, чтобы ослабить эту катастрофическую эпидемию, сдержать это нашествие, которое становится все более победоносным? Вот – вопрос!

«Значение молчания... безгранично»

Известно, что в конце XIX – начале XX вв. многие предшествующие писатели были как бы заново открыты. К ним можно отнести и Пушкина, и Тургенева, и Достоевского, и Тютчева. Речь идет о существенной переоценке и творческой биографии в целом, и отдельных произведений. Особое место в этом ряду было у Тютчева, а среди его стихотворений, которые чаще других цитировались, и не только символистами (они видели в нем своего прямого предшественника), было “Silentium!”.

И действительно, кто только и в какой связи ни повторял эти тютчевские строчки: «Молчи, скрывайся и таи И чувства и мечты свои... Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь. Взрывая, возмутишь ключи, – Питайся ими – и молчи...».

Они будут уже на устах Достоевского, а позднее довольно часто их будет вспоминать Л.Толстой, а также В.Соловьев, В.Розанов, Д. Мережковский, Н.Бердяев, В.Иванов, В.Брюсов, А.Блок, А.Белый и многие другие. Следует упомянуть здесь и А.Потебню, научные труды которого тоже обрели особую злободневность на грани веков, и тоже были, что называется, на слуху, и не только у литераторов. И в частности суждение из его работы «Мысль и язык»: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя её сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего... развивается уже не в художнике, а в понимающих».¹ Эта переключка не удивительна: известно, что Потебня, по словам исследователя, «растолковывал своим студентам теорию литературы на многочисленных образцах из лирики Тютчева».²

Размышляя над тем, что есть символ, Мережковский скажет: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории...». И вслед за этим процитирует строчку из стихотворения Тютчева «Мысль

¹ Потебня А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 28.

² Селезнев А. Лирика Ф. И. Тютчева в русской мысли второй половины XIX – начала XX вв. СПб., 2002. С. 37.

изреченная есть ложь» и выскажет свое понимания её: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами».¹

Свою трактовку названного стихотворения Тютчева предложил и В.Иванов. По его словам, Тютчев «был поглощен внутренними звуками, не обретаемыми отзвука в слове. Новейшие поэты не устали прославлять безмолвие. И Тютчев пел о молчании вдохновеннее всех. «Молчи, скрывайся и тай...» – вот новое знамя, им поднятое. Более того, главнейший подвиг Тютчева – подвиг поэтического молчания. Оттого так мало его стихов, и его немногие слова многозначительны и загадочны, как некие тайные знамения великой и несказанной музыки духа».²

Прославлять «безмолвие», «молчание» было принято во все времена и во всех обществах. Об этом свидетельствуют бесчисленные на эту тему пословицы и поговорки: «Сказано – серебро, не сказано – золото», «Умей вовремя сказать, во время смолчать», «Говорит хорошо, а замолчит – еще лучше», «Кто молчит, тот двух научит», «Доброе молчание чем не ответ?», «Сошлись кой о чем помолчать», «Кстати промолчать, что большое слово сказать».

И вместе с тем, нельзя не признать, что «мода» на «молчание», как более чем своеобразный язык общения, вполне определенно затронула к концу XIX века литераторов, философов и критиков многих стран. Именно в это время заново и под особым углом перечитывают не только Тютчева, но и Т. Карлейля, и в частности – его «Этику жизни», эпиграфом к которой можно было бы поставить его афоризм: «Разговор принадлежит времени, молчание – вечности». Здесь же он призывает: «Обдумай значение молчания; оно безгранично, никогда не исчерпывается обдумыванием...».³

Особое место занимало «молчание» в теории и творческой практике М. Метерлинка, который, как и Г. Ибсен, оказал заметное влияние не только на русских символистов, но и реалистов, и, в частности, таких, как А. Чехов и Л. Андреев. Большой популярностью пользовался в эти годы критико-философский трактат Метерлинка «Сокровище смиренных». В нем он приходил к выводу, что современная жизнь научила человека не придавать значения словам, она развила в нем тонкое чутье, искусство отгадки без слов. Она научила его по оттенку голоса, по случайно брошенному взгляду узнавать больше, чем из целого потока речей.

Вполне можно сказать, что рассказ Л. Андреева «Молчание» был написан в духе времени. Не случайно он весьма хорошо был встречен

¹ Мережковский Д. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 538.

² Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 140.

³ Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. С. 363, 365.

такими разными писателями, как М. Горький и Л. Толстой: первый прослезился при чтении его, а второй, обычно не очень щедрый в своих оценках даже классиков, поставил ему «5».

После неожиданной поездки в Петербург, с какой-то своей тайной, погруженной в молчание, появляется в рассказе Вера, дочь священника о. Игнатия и Ольги Степановны, и затем навсегда уносит эту тайну с собой, бросившись под поезд.

О том, что произошло в Петербурге, нам, как и родителям Веры, узнать ничего не дано, ибо из этой поездки она даже вскользь не вспомнила и не упомянула абсолютно ни одного имени, факта или события. Правда, по возвращении домой Вера однажды все-таки нарушила свое молчание, но лишь для того, чтобы возразить отцу, который во всем случившемся склонен был винить Петербург: «Петербург здесь ни при чем, – угрюмо сказала Вера и закрыла глаза. – А со мной ничего...

– Ну-с, так, значит, ничего? – иронически спросил он.

– Отец, – резко сказала Вера... – ты знаешь, что я люблю тебя и мамочку. Но... Ну, так, скучно мне немножко. Пройдет все это. Право, идите лучше спать. И я спать хочу. А завтра или когда там – поговорим» (1, 196-197).

Да, мы не знаем, зачем, с какой целью она поехала в Петербург, что влекло её туда, какие мысли и чувства. Но определенно можно сказать, что уехать из дому ей очень хотелось, хотя она и понимала, что нарушает волю родителей, очень огорчает их. А вот возвращение домой было для неё настолько невыносимо, что очень скоро по приезде она покончила с собой. Вполне логично поэтому искать причину происшедшего именно здесь (на что, кстати, наталкивает и реплика Веры: «Петербург здесь ни при чем...»).

Именно молчание Веры (ведь её рассказов и ответов на вопросы родителей не было) помогает прояснить атмосферу, господствующую в их семье, – отсутствие родственной близости, искренности и доверительности. Первое, что бросается в глаза – властный характер отца, не привыкшего интересоваться мнениями других людей, даже самых близких. Он из тех людей, которых называют монологами, для которых весь интерес беседы в том, чтобы говорить самому и слушать себя. В разговоре с «провинившейся» дочерью у него «сухой и твердый голос», он не беседует с ней, а читает нотацию, обличает и выговаривает: «Против моего желания поехала ты в Петербург, – разве я проклял тебя, послушницу? Или денег тебе не давал? Или, скажешь, не ласков был я? Ну, что же молчишь?» (1, 196). И когда она сделала попытку что-то прояснить («скучно мне немножко»), отец гневно прервал едва наметившийся диалог.

«О.Игнатий порывисто встал, так что стул ударился о стену, и взял жену за руку...

– Пойдем, говорю тебе! – крикнул о. Игнатий...

С этого дня о. Игнатий перестал говорить с дочерью, но она словно не замечала этого. По-прежнему она то лежала у себя в комнате, то ходила и часто-часто вытирала ладонями рук глаза, как будто они были у неё засорены» (1,197).

Молчание Веры не могло не раздражать отца. Но можно было понять и её обиду: ведь так очевидно было его нежелание понять какие-то ее душевные терзания. И вот она умирает, и с её смертью устанавливается уже совсем иное молчание, и по масштабам, природе, и по силе своего воздействия на всех знавших её, и самых близких и – дальних. Если при жизни Веры какая-то надежда всё-таки оставалась, даже для властного и упрямого отца, что наступившее молчание рано или поздно уступит место их общению, теперь же надеяться было не на что. Но произошло нечто неожиданное: отец начинает беседовать с дочерью. И только теперь мы начинаем понимать, как сильно любил он её и как много значила она для него. Отсюда нестерпимо страстное желание его не столько оправдаться, сколько покаяться перед ней, и если не понять, то хотя бы догадаться, какую же тайну она унесла с собой. «Со дня похорон в маленьком домике наступило молчание. Это не была тишина, потому что тишина – лишь отсутствие звуков, а это было молчание, когда те, кто молчит, казалось, могли говорить, но не хотят. Так думал о. Игнатий...»

Он снова и снова рассматривал портрет дочери. И, как ни ставил он портрет, глаза Веры «неотступно следили за ним, но не говорили, а молчали; и молчание это было так ясно, что его, казалось, можно было услышать. И постепенно о. Игнатий стал думать, что он слышит молчание...».

«...О чем он размышлял каждую ночь: отчего умерла Вера?.. Каждую ночь...представлял он себе ту минуту, когда он и попадая в глухую полночь стояли у кровати Веры и он просил её: «Скажи!» И когда в воспоминаньях он доходил до этого слова, дальнейшее представлялось ему не так, как оно было... Как Вера поднимается на своей постели, улыбается и говорит...Но что она говорит? И это невысказанное слово Веры, которое должно разрешить всё, казалось так близко, что...вот-вот услышишь его, и в то же время так безнадежно далеко» (1,201).

Молчание могилы Веры, где так ощутима невидимая грань между временным и вечным, позволяет во многом по-новому увидеть неведомые прежде и самому о.Игнатию некоторые грани и свойства его характера. Не случайно именно здесь, на кладбище, мы вдруг замечаем, как он сильно изменился, и внешне и внутренне, что ослаб он физически и окреп духовно, что «длинная борода его стала совсем белой, словно жесто-

кий мороз ударил на неё»(1,203). Гораздо очевиднее здесь обнаружилась и безмерность его страданий, ужас перед вопросами, не имеющими ответов. Он никак «не мог представить, что там, под этой травой, в двух аршинах от него, лежит Вера... Та, о которой о. Игнатий привык думать, как о навеки исчезнувшей в темных глубинах бесконечного, была здесь, возле...и трудно было понять, что её все-таки нет и никогда не будет... И с ужасом почувствовал о. Игнатий, что в ухо его вливается что-то могильно-холодное и студит мозг и что Вера говорит, – но говорит все тем же долгим молчанием. Все тревожнее и страшнее становится оно ...ему кажется, что весь воздух дрожит и трепещет от гулкого молчания. Молчание душит его; оно ледяными волнами перекачивается через его голову и шевелит волосы; оно разбивается о его грудь, стонущую под ударами...»

Вернувшись домой, «не раздеваясь и не снимая шляпы, пыльный и оборванный, о.Игнатий быстро прошел к жене и упал на колени.

– Мать...Оля...пожалей же меня! – рыдал он. – Я с ума схожу.

И он бился головой о край стола и рыдал бурно, мучительно, как человек, который никогда не плачет...

Всем большим телом потянулся он к жене – и встретил взгляд серых глаз. В них не было ни сожаления, ни гнева. Быть может жена прощала и жалела его, но в глазах не было ни жалости, ни прощения. Они были немые и молчали.

.....

И молчал весь темный опустевший дом» (1,204, 205, 206).

Заметно иная роль героя-молчальника в рассказе Л. Андреева «Елеазар» (1906). Как известно, в евангельском сюжете о воскрешении Лазаря Л. Андреев, как и, позднее, в «Иуде Искарите», по-своему расставит логические акценты. В традиционном прочтении в центре внимания была обычно радость людей по поводу воскресшего из мертвых. Что и понятно: верующий укреплялся в своей надежде, что смерти нет, что её можно преодолеть. Вне внимания оставался другой вопрос: а каково было Елеазару, посмотревшему в лицо смерти, продолжать жить: ведь он теперь, скажем так, в леденящих душу подробностях представлял себе перспективу предстоящей ему Вечности.

С этого, можно сказать, и начинается рассказ: «До смерти своей Елеазар был постоянно весел и беззаботен, любил смех и безобидную шутку. За эту приятную и ровную веселость, лишенную злобы и мрака, так возлюбил его Учитель. Теперь же он был серьезен и молчалив; сам не шутил и на чужую шутку не отвечал смехом; и те слова, которые он изредка произносил, были самые простые, обыкновенные... как те звуки, которыми животное выражает боль и удовольствие, жажду и голод. Та-

кие слова всю жизнь может говорить человек, и никто никогда не узнает, чем болела и радовалась его глубокая душа» (2,193).

Рассказ получил довольно широкий отклик, но критики самых разных направлений (тут были А. Луначарский и З. Гиппиус, В. Львов-Рогачевский, М. Волошин и Р. Иванов-Разумник) сошлись, пожалуй, в одном главном упреке, что автор в центр своего внимания поставил страх смерти, а не радость жизни. В целом положительно оценил «Елеазара» М. Горький, хотя и он подчеркнул, что философия смерти, которую, как ему представлялось, исповедует здесь писатель, ему чужда. «Это, на мой взгляд, – писал М. Горький Л. Андрееву, – лучшее из всего, что было написано о смерти во всемирной литературе. Мне кажется даже, что ты как бы приблизился и приближаешь людей к неразрешимой загадке, не разрешая её, но страшно, близко знакомя с ней. Её чувствуешь – спокойную, темную, великую своим спокойствием – это удивительно и хорошо... Вообще – как литература, как произведение искусства – эта вещь дает мне огромное наслаждение... Как философия – это для меня неприемлемо. Я заражен жизнью и силами её лет на шестьсот и – чем дольше – тем более оптимистично смотрю на жизнь...

Я ничего не имею против смерти – но питаю отвращение к трупам, особенно к тем из них, которых не похоронили почему-то, и они ходят по улицам...»¹

Отзыв М. Горького мог понравиться автору рассказа, разве что, в одном плане: известно, что прежде он вообще не советовал ему писать о смерти (по ту сторону, мол, заглянуть невозможно), а теперь за это же похвалил. Но удивительно, что М. Горький не увидел, что Л. Андреев рассказ написал во имя и ради необыкновенно сильной своей привязанности и любви к жизни, и что ему, как и М. Горькому, было свойственно «отвращение к трупам», которые «ходят по улицам», о чем свидетельствуют многие детали в рассказе: тут и «лицо трупа», и «синяя, тяжелая рука», и «отвратительная тучность» и т. д. Да, тайна, «загадка» смерти несомненно интересует автора «Елеазара», и не только в этом произведении, но, опять же, в принципиально ином аспекте. Для Л. Андреева смерть действительно «темная» загадка, но «великая» она для него отнюдь не «своим спокойствием», а, напротив, никогда не преходящим беспокойством, отчаянием, ужасом.

Всем известно, что никого не минует смертный час, но до какого-то времени эта истина – чистая абстракция, у человека, естественно, нет своего опыта умирания, ведь до поры до времени обычно умирает кто-то другой, и тайну смерти, то, что скрывается и открывается за ней, уносит

¹ Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Том 72. М.: Наука, 1965. С. 280.

с собой. И в большинстве своем люди живут по принципу: сегодня или завтра умирать более чем нежелательно, страшно, а когда-нибудь в будущем, потом – ничего... Иными словами, человек, зная о своем финале жизни, делает все, чтобы помнить и вспоминать о смерти как можно реже, не заглядывать, как говорится, в ее лицо. В этом смысле, думается, надо понимать известное высказывание: «Ни на солнце, ни на смерть нельзя смотреть в упор».

Именно поэтому окружающие долго не решались спросить воскресшего Елеазара, что он увидел и узнал, будучи «там», «по ту сторону». И, наконец, нашелся пожелавший задать этот вопрос, человек, про которого говорится, что «мысль его шла позади слова; если бы она шла впереди, не предложил бы он вопроса, от которого в то же мгновение нестерпимым страхом сжалось его собственное сердце». Но Елеазар «молчал холодно и строго, и глаза его были опущены долу».

«– Ты не хочешь? – повторил вопрошавший, бессильный удержать свой болтливый язык. Было тихо, и неподвижно лежала сине-багровая рука. Вот она слегка шевельнулась, и все вздохнули облегченно и подняли глаза: прямо на них, все охватывая одним взором, тяжело и страшно смотрел воскресший Елеазар»... Смотрел он «спокойно и просто. Без желания что-либо скрыть, но и без намерения что-либо сказать – даже холодно смотрел он, как тот, кто бесконечно равнодушен к живому»... И «человек, подпавший под его загадочный взор, уже не чувствовал солнца, уже не слышал фонтана и не узнавал родного неба. Иногда человек плакал горько; иногда в отчаянии рвал волосы на голове и безумно звал других людей на помощь, но чаще случалось так, что равнодушно и спокойно он начинал умирать, и умирал долгими годами, умирал на глазах у всех, умирал... как дерево, молчаливо засыхающее на каменистой почве» (2,194, 195).

Как человек, который сподобился в упор видеть смерть, Елеазар так же в упор мог смотреть и на солнце. Один из ответов, почему ему не только по силам, но и отраднo было смотреть на солнце, вполне убедителен. «Так, вероятно, силен был холод трехдневной могилы, так глубока тьма ее, что не было на земле ни такого жара, ни такого света, который мог бы согреть Елеазара и осветить мрак его очей, – подумали вопрошавшие и со вздохом отошли» (2,197). Впрочем, напрашивается здесь и другой вывод. Как говорилось выше, взгляд его был «бесконечно равнодушен». Страшная разрушительная сила этого равнодушия была обусловлена тем, что он, куда бы и на что ни был обращен его взгляд, будь то человек или солнце, Елеазар все это, как и все на свете, просто не видел, ибо всегда был погружен только в свои мысли и впечатления, связанные с непреходящим для него ужасом от пребывания по ту сторону жизни. Да, именно в глазах Елеазара можно было увидеть нечто из

того, о чем он намертво молчал, ту страшную категорию времени, имя которой Вечность, с которой никому и никогда не удавалось разминуться : «сквозь черные кружки его зрачков, как сквозь темные стекла» смотрело «на людей само непостижимое Там» (2,196).

Об этом ужасе перед Вечностью хорошо сказал Паскаль и попутно заметил, что слова здесь бессильны, а, может быть, и неуместны, что предпочтительнее в этом случае молчание, или, как скажет он, «молчаливое созерцание». «...Пусть человек...почувствует, как он затерян в этом глухом углу Вселенной...

Кто вдумается в это, тот содрогнется; представив себе, что материальная оболочка, в которую его заключила природа, удерживается на грани двух бездн – бездны бесконечности и бездны небытия, он преисполнится трепета... любознательность его сменится изумлением, и самонадеянному исследованию он предпочтет безмолвное созерцание».¹

Никто из посетивших Елезара и встретивших его молчаливый взгляд не возвращался, каким приходил. «Одна и та же страшная тень опускалась на души и новый вид давала старому знакомому миру...

Все предметы, видимые глазом и осязаемые руками, становились пусты, легки и прозрачны – подобны светлым тням во мраке ночи становились они... Великая тьма, что объемлет все мироздание, не рассеивалась ни солнцем, ни луною, ни звездами... В пустоте двигался беспоякойно человек, и сам был пуст и легок, как тень... Не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи с концом ее: еще только строилось здание...а уж виделись развалины его... еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи... И, объятый пустотою и мраком, безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного.

Так говорили те, кто еще имел охоту говорить. Но, вероятно, еще больше могли бы сказать те, которые не хотели говорить и молча умирали» (2,197,198).

Еще более необычное и загадочное молчание находим в рассказе Л.Андреева «Ипатов» (1911). Богатый московский купец Николай Павлович Ипатов, «человек самый обыкновенный, ни грехами какими-нибудь особенными, ни добродетелью не отличался», разорился и «впал в мрачное равнодушие» и, чтобы никого не видеть на несколько дней уехал из дому: «не то отомолиться, не то просто отсидеться».² Но затем по прошествии времени он вышел «из своего мрачного равнодушия» и снова включился в работу: «по окончании всех дел остался у него двухэтажный дом... и тысяч пятнадцать чистого капитала, – при бодром рас-

¹ Паскаль Б. Мысли. М.: Худ. лит., 1974. С. 122.

² Андреев Л. Собр. соч. Т. 12. СПб., 1911. С. 257. Далее ссылки даются на это издание.

положении хоть снова дело начинай. Он и начал бы, так как при своих годах и седине телом был крепче сыновей и племянников, – не порази его душевная болезнь» (12, 259).

Нам не дано узнать, что это за «болезнь», чем вызвана, кем и за что была послана Ипатову. Был он отменным мужем и отцом, хорошим хозяином и в общем добрым человеком. Но почему-то, как говорится в рассказе, от его жизни «отошел дух справедливости». Именно так подумали окружающие его люди, когда он внезапно и неожиданно замолчал и стал непрестанно, и день и ночь, плакать, горестно вздыхать и бессловесно стенать. Логика подобного размышления понятна: Бог наказывает за грехи и разные провинности, а если таковых нет, то и наказывать не за что. Следовательно, сделал вывод приходской батюшка, в чем-то Ипатов несомненно грешен. Вывод этот он сделал несмотря на все уверения самых близких Ипатову людей, что ни в чем предосудительном он никогда не был замечен. И более того, запретил батюшка Ипатову и в церковь ходить: зачем, мол, на людей своим плачем тоску наводить, ведь церковь, «Дом Божий, – дом радости, а не стенаний, каким место только в аду» (12, 261).

Разумеется, не прав был батюшка, известно, что Дом Божий открыт для всех людей, и радостных и печальных, а для печальных, пожалуй, и в первую очередь. И, конечно, батюшка не мог об этом не знать, но почему-то не хотел с этим согласиться. Почему же? Приближают нас к пониманию этого странного несогласия горе горькое молчащего Ипатова. Именно оно, это молчаливое горе, побуждает батюшку, серьезнее чем прежде, задуматься над тем, что он, несмотря на свой почтенный возраст, «все еще не окреп в вере, страдал сомнениями, терзался тайно... И признай он, что Ипатов страдает безвинно, лишился бы он последней веры, благостного сомнения в неверии своем» (12, 261).

Понятно, что смущало батюшку: если Бог наказывает ни в чем неповинного, безгрешного человека, тогда нельзя утверждать, что Бог есть любовь, добро и наивысшая справедливость, а то и вообще усомниться в том, что Он существует (посещала батюшку и такая страшная мысль, и ни где-нибудь, а в самом алтаре).

Многие пытались понять, догадаться какова была тайна этого «страдающего сердца». «Допытывалась жена узнать, о чем его слезы и стечения, но не могла; допрашивали о том же и знакомые троюские монахи, и приглашенные врачи, но не было им ответа» (12, 262). Особого внимания заслуживает стремление Ипатова, к уединению. Он «стеснялся не только плакать, но и молчать на людях...

...А по прошествии года прибавилась некоторая новая черта...

Существовал в доме под лестницей темный чуланчик... в этот без света чуланчик... и залег однажды Ипатов, чтобы не выходить уж больше и не видеть света... Там он и жил... еще целых двенадцать лет.

И двенадцать лет, не смолкая, неслись из чуланчика стенания, и двенадцать лет, не осушая глаз, плакал от неведомого, ужасного горя несчастный купец. Вечный сумрак крыл его черты, и это было благом для людей, так как не мог бы человеческий взор вынести душевнопротивного зрелища столь ужасных страданий, не имеющих корня ни в божеской, ни в человеческой справедливости» (12, 260, 263).

Из сказанного очевидно, что Ипатов постоянно стремился спрятать от людских глаз свое горе, и он, как мы видим, никогда не ждал и не принимал даже от самых близких ему людей какого-то участия и сочувствия. Иными словами, он никого не хотел разжалобить своими слезами и стенаниями и, судя по всему, был убежден, что его самого утешить невозможно. Невольно напрашивается вывод, что отнюдь не в делах его, достижениях и утратах, не в его сугубо личной жизни, не в тех или иных его отношениях с людьми, и дальними и ближними, следует искать истоки его «ужасного горя». И прежде всего потому, что масштаб этого горя несоизмерим с той сравнительно небольшой «площадкой», на которой разместилась и проходила, в целом вполне благополучная, хотя и с отдельными отступлениями и неудачами, его жизнь. Его поистине гробовое молчание, непрестанные слезы и стенания наводят на мысль, что он осознал не только неудачи и несчастья своей жизни, но и трагедию человеческой жизни как таковой, а потому возникает ощущение, что его плач и рыдания – о всех людях, безотносительно к тому, повезло им с жребием судьбы или нет, нашли они свое счастье или оно ускользнуло от них.

Хорошо сказал об этом любимый Л. Андреевым А. Шопенгауэр: «Все в жизни говорит нам, что человеку суждено познать в земном счастье нечто обманчивое, простую иллюзию... Жизнь рисуется нам как непрерывный обман... Если она дает обещания, она их не сдерживает или сдерживает только для того, чтобы показать, как мало желательным было желаемое... Жизнь с ее...маленькими, большими невзгодами, с ее обманутыми надеждами, с ее неудачами и разочарованиями – эта жизнь носит на себе такой явный отпечаток неминуемого страдания, что трудно понять, как можно этого не видеть, как можно поверить, будто жизнь существует для того, чтобы с благодарностью наслаждаться ею, как можно поверить, будто человек существует для того, чтобы быть счастливым».¹

¹ Шопенгауэр А. Избранные произведения. М., 1992. С. 64.

Можно предположить, что подобное, или близкое этому, понимание жизни вполне могло повергнуть Ипатова, человека с необыкновенно чувствительной душой, в печаль, никогда его не покидающую, и хотя бы отчасти прояснить вопрос, поставленный в рассказе: «Но что же это за горе такое, которому нет конца и предела, которое не насыщается ни временем, ни слезами, которое не спит и не дремлет, а бодрствует в ночи, которое не приходит и не уходит, а стоит вечно, не имеет над собою закона, – что же это за страдание такое?» (12, 264).

Думается, что некоторые из окружающих Ипатова людей если и не понимали отчетливо, то несомненно чувствовали, что горюет и печалится он не только о себе, что его слезы и стенания имеют касательство и к их жизни, ко всему, что во все времена огорчало и разочаровало всех людей, и к тому, наконец, что тот бесценный подарок, который каждый человек получает в виде дарованной ему жизни, у него непременно отнимется. (Как не вспомнить здесь А. Блока: «Так за что ж подарила мне ты Луг с цветами и твердь со звездами – Всё проклятье своей красоты?»).

В частности, не прошли бесследно слезные стенания Ипатова для приходского батюшки: к концу своих дней он обрел веру и успокоение (а ведь сомнения терзали его всю жизнь). К нему, как служителю церкви и просто человеку, много пожившему, не могло не прийти понимание, которого он прежде был лишен, что только слезам открыт Христос. «Кто никогда не плачет – никогда не увидит Христа. А кто плачет – увидит Его непременно.

Христос – это слезы человечества, развернувшиеся в поразительный рассказ, поразительное событие.

А кто разгадал тайну слез? Одни при всяческих несчастьях не плачут. Другие плачут и при не очень больших... Что же это такое, мир слез? Да, это категория вечная. И христианство – вечно».¹

С самой лучшей человеческой стороны проявила себя и жена Ипатова, Настасья Григорьевна, которая больше чем кто-либо другой слушала его, растянувшиеся на долгие годы, рыдания. «Другая бы как поступила? Отдала бы старика в богадельню или в сумасшедший дом, а сама к женатому сыну пошла бы, внуков нянчила, пользовалась бы разными старушечьими радостями, – никто и не осудил бы ее... Но... она... добровольно разделила его горькую и необыкновенную судьбу» (12, 265).

Особого внимания заслуживает финал рассказа. Однажды, уже незадолго до смерти Ипатова, зашли как-то случайно покупатели дома (сын Ипатова просил мать продать дом отца). Реакция этих людей, комиссионера и переводчика Никитина и иностранца Гартмута, их отношение ко

¹ Розанов В. Сочинения. Л., 1990. С. 260.

всему, что они увидели и услышали в ипатовском доме, а они до этого времени ничего не знали о хозяине этого дома и о его более чем трагическом существовании, несомненно помогает прояснить подчеркнуто загадочный замысел рассказа.

Немало печального видел по своей профессии Никитин, но и он расстроился, как увидел пустые комнаты, «страхами зимы, бесприюта и одиночества повеяло на него от блестящих крашенных полов... Иностранец же, который не ожидал ничего такого, совсем потерялся; а когда... донесся тихий, но явственный стон, – схватил Никитина за руку и почти что закричал на своем языке:

– Что здесь такое?»

Иностранец «никак не мог примириться с тем, что далекие стоны не прекращаются, и сперва хотел заглушить их разговором о других продажных домах, а потом и Никитину велел замолчать и только слушал.

– Нет, это невозможно! – говорил немец и чуть не плакал...

– Ужасно! – отвечал уже успокоившийся комиссионер, обдумывая новые планы.

Немец с ненавистью посмотрел на его равнодушное лицо и вдруг сердито сказал:

– И с вами то же будет.

– За что? – удивился и даже усмехнулся Никитин. – Я ничего такого не сделал.

– А он сделал?

Тут оба они, при этих простых словах, вдруг поняли и почувствовали, что не нужно человеку вины, чтобы на всю жизнь стать несчастным и без меры наказанным. И, поняв это, ощутили столь сильный страх за себя и своих близких, что не могли ни одной минуты долее оставаться в этом доме...

С улицы они еще раз взглянули на дом Ипатова и поспешно разъехались по домам, так как каждому казалось, что дома без него произошло несчастье» (12, 266, 267, 268).

«Румяная моя судьба»:
литературные прообразы героини
«Московского случая» Саши Черного*

Это рассказ о Москве, о любви, о человеческой судьбе, воспоминания о дорогом прошлом. Воспоминания «из прекрасного далека», «на эмигрантском расстоянии», поэтому присутствует и звучит ностальгическая нота.

Главный герой обыкновенный средний человек, мелкий служащий в прошлом. Провинциал, неуютно чувствующий себя в Петербурге, оказавшийся в столице, по-видимому, не по своей воле и желанию: «Перед самой войной судьба меня с корнями пересадила из волынского чернозема в санкт-петербургский торф» (234). Уже первое сравнение родной провинции со столицей дает представление о восприятии своей жизни и судьбы героем. При этом герой фаталист, и сомнений в предопределенности судьбы не возникает ни разу: «“судьба играет человеком”, – ничего не попишешь» (234).

Естественная природная красота родной провинции не идет ни в какое сравнение с официальной торжественностью столицы. Достаточно сопоставить «Нева в гранитном корсете», закованная и лишенная свободы человеком, и сохранившие величие отвесные гранитные скалы реки Тетерев, на которой стоит Житомир и о которой с тоской вспоминает герой в Петербурге. Красота Петербурга кажется холодной и чужой, герой остается равнодушным к величественной столице. А странная природа, нарушающая привычный ритм человеческой жизни: «зимой черные дни, летом белые ночи, осень и весна на один салтык, светлой улыбки на небе не увидишь» – вызывает неодобрение.

Но и служба не приносит ни радости, ни удовлетворения, что добавляется к общему впечатлению от жизни в Петербурге. Однообразно и скучно, не особо считаются, не замечают сослуживцы, чувствует себя пустым местом на службе, а он таковым себя не считает. Нет болезнен-

* Приношу извинения за допущенную ошибку при первой публикации материалов в наименовании рассказа: Сестры Ларины в «Московской истории» Саши Черного // Художественный текст и культура VI: Материалы междунар. науч. конфер. Владимир, 2006. С. 122–127.

ных амбиций, но есть чувство собственного достоинства, которое выплескивается в не очень лестные характеристики своих коллег по службе. Так, для себя он единственный мужчина, «не считая тухлого немца Циммермана», появляется даже сравнение «как райская птица [это о себе] в банке из-под маринованной корюшки» (234). А двадцать три девицы, окружающие его: «сплошное сухожилие. Цвет лица, как у лежалого бисквита, уши насквозь светятся. Другая и поосновательнее, да все какая-то простоквашная полнота: пером ткнешь, сыворотка пролетится» (234). Впечатление от окружающих его девиц переносится на петербурженок в целом: «далеко им, петербургским килькам, до житомирских лебедей» (235).

Письмо приятеля из Москвы с приглашением в гости становится радостной возможностью вырваться из Петербурга. С неожиданной для сослуживцев быстротой оформляется небольшой отпуск.

В рассказе о Петербурге время неопределенно, хотя, судя по длительному привыканию, по замечанию об особенностях времен года в Петербурге, о «приватных питерских знакомых», речь идет о нескольких годах жизни и службы в столице. Но настоящий отсчет времени начинается весной с получения приглашения из Москвы. По-настоящему жизнь и начинается с этого момента. До этого – состояние некоего сна, застылости, когда: «сердце зазябло и съежилось».

Просматривается внутренний ритм рассказа: медленный, размеренный темп в первой части, которая оказывается своеобразным вступлением и где преобладает описание. Вторая часть начинает само действие, и ритм убыстряется. От описания размеренной и однообразной жизни в Петербурге намечается переход к действию. Во второй части множество событий: и получение письма, перевернувшего всю жизнь; и оформление отпуска с неожиданной для всех быстротой; и приезд в Москву в мгновение ока.

Сам переезд в Москву осуществляется почти мгновенно, как в сказке: вечером уснул в Петербурге, где сырость и грязь: «мгла, мокрый снежок, навозная каша, под штиблет снизу ветер пробирается», а утром оказался в другом измерении: «Утром проснулся: пейзаж! В стеклах небесный василек, белая тучка над телеграфными проводами висит, вокруг веселая пестрорядь, грузные рекламы на столбах, вокзалы шатрами, вдали горит позолота... лязг телег, ширина, солнце» (235). Москва и воспринимается как иной мир, существующий в другом времени и пространстве: где весна во всю вступила в свои права, а улочки города неожиданно возвращают в родную провинцию, и невольно возникает ощущение дома: «Господи, Твоя воля... Да ведь это я домой приехал!» (235). Гостеприимная встреча семьи приятеля только усиливает ощущение дома.

Москва для каждого связана с чем-то исконно русским, с Россией. «Московский случай» – рассказ не только о любви, но и о Москве, где Москва равна дому и равна России в целом. Именно о Москве последние строки рассказа эмигранта. Петербург остается для героя официальным, парадным городом, не случайно, рассказывая о нем, он замечает дворцы и проспекты, а в описании Москвы появляются дома, улочки, церковки, палисадники. Лабиринт улочек, дома-терема, зацветающая черемуха вызывают восхищение и удивление. Москва, как замечает сам герой, напоминает детскую книжку, которая завораживает, увлекает, открывает интересный мир ярких картинок.

Переезд в Москву не только пространственное перемещение, но, оказавшись в другом для себя мире, меняется и герой, его внутреннее состояние, восприятие жизни, людей; меняется и стиль рассказа: «чуть ли не стихами заговорил», замечает он. При воспоминании о Петербурге то и дело мелькали уничижительные определения и характеристики, недовольство и брезгливость. При описании Москвы – восторг и восхищение.

В характеристике главной героини рассказа также часто присутствует Москва, для главного героя она: «моя Москва в женском образе и подобию» (237). Так они и будут все время вместе, соседствуя друг с другом: восприятие и описание возлюбленной через Москву и наоборот. А знакомство с Олимпиадой Иннокентьевной сразу воспринимается как судьба: «румяная моя судьба, с которой и бороться не стоит» (238).

Рассказ не только как произведение малой формы, но и рассказывание (подзаголовок «Рассказ обывателя») истории, случая, отсюда разговорные выражения, риторические обращения. Нет связного последовательного повествования, оно прерывается необходимыми воспоминаниями, нарушающими хронологию, пояснениями, отступлениями. Это история любви, но к описанию любви, своего романа и избранницы герой подходит исподволь, осторожно. Подходит близко, чуть коснется этой темы и вновь отступает: «А об Олимпиаде Иннокентьевне речь особая. Надо паузу сделать...» (235).

Недоговоренность, некая оборванность фраз по отношению к главной героине при эмоциональном напоре своих воспоминаний отделяют и возносят ее. О ней и говорить-то нельзя сразу, необходимы отступления, пояснения, и слов-то оказывается непросто найти: «Как перейти теперь к Олимпиаде Иннокентьевне? <...> Про дурное-то слов много найдешь, а поди-ка, опиши хрусталь» (237). Есть что-то сказочное в ее образе; портрет героини, черты ее характера так и не появятся в воспоминаниях рассказчика, только чувства, ощущения, восприятие. Ассоциативно рассказ создает портрет, как сказочной героини, так и героини сентиментального романа: «лучезарность, плавность лебединая, сероглазое мое

золото», «румяная моя судьба», «московский золотисто-голубой пейзаж».

Тем более что фон для Олимпиады Иннокентьевны, высвечивающей ее красоту, – «петербургские кильки», «сплошное сухожилие», «простоквашная полнота» или «диванные подушки». Здесь можно вспомнить и «житомирских лебедей», о которых с тоской вспоминает герой, и пушкинскую Царевну-лебедь. Если Пушкин о своей героине пишет: «А как речь-то говорит, Словно реченька журчит», то речь героини «Московского случая» сопровождается смехом и звоном: «А Липа из другой комнаты смеется, чашками звенит». Можно вспомнить и чай, «Разлитый Ольгиной рукой». Смех постоянно звучит на страницах, описывающих московский роман. Восторг и веселое расположение духа не покидают героя в Москве.

Появляются и литературные героини. Литературные прообразы рассказчик называет сам: «Ольгу Татьяне всегда предпочитал и Онегина по этой причине большим ротозеем считал» (238). Чуть позже появится и героиня Островского – Василиса Мелентьева, покорившая своей красотой Ивана Грозного и ставшая его шестой, невенчанной женой.

Психологическая драма Островского строится на стремлении героини завоевать сердце царя и место царицы. Молодая вдова, недавно оказавшаяся в тереме царицы, покоряет сердце и молодого Андрея Кольчева, ставшего ее преданным рабом. Именно в его монологе раскрывается сила власти над ним главной героини, его бессилие и неизбежность рабского подчинения красоте и величии Василисы:

От сна меня, от хлеба ты отбила,
Пустила сухоту по животу
И по плечам рассыпала печаль» (220)

И чуть позже:

Куда бежать! Уж видно, не минуешь
Судьбы своей (222).

Можно обратить внимание на почти созвучие слов двух героев о восприятии героини, и полное покорность и принятие своей судьбы. Но звучат эти слова по-разному: с печалью, обреченностью у Андрея Кольчева и восхищенно, нежно у героя Саши Черного.

Имя героини «Московского случая» невольно вызывает в памяти еще одну Олимпиаду – Олимпиаду Самсоновну Большову, или Липочку, из комедии Островского «Свои люди – сочтемся!».

Если говорить о соотносительности героинь, то, несомненно, можно отметить красоту этих женщин, например, Подхалюзин: «Алимпияда Сам-

соновна барышня, каких в свете нет...»; красотой Василисы Мелентьевой восхищаются почти все: от служанки до царя и царицы. Не случайно ее образ возникает в памяти и сознании героя «Московской истории» в момент примерки новых нарядов: «То душегрейку себе дымно-малинового бархата с хорьковой оторочкой отправиться по верхним пассажирам выбирать, а я решать должен: к лицу ли цвет, хороша ли парча на подкладке... Примерит, – Василиса Мелентьевна, – на душегрейку и не глядишь, что ни наденет, все собой украсит» (238). В каждой из героинь замечается полнота и плавность, легкость и величие.

Сцены примерки в каждом произведении наполнена двойным смыслом. Почти каждая сцена с Липочкой связана с разговором о новых платьях. Смена вдовьего и примерка нового наряда есть и в драме Островского. У Островского Василиса мыслит себя на царском престоле в роли царицы, ей опостылел вдовый наряд. Олимпиада Иннокентьевна применяет маленькую женскую хитрость: выбором наряда ставит мужчину в позицию ценителя, заставляя тем самым любоваться и восхищаться собой. Тогда, как выбор нарядов, подбор платьев составляет главный интерес Липочки и не содержит второго плана, она вся открыта, как на ладони.

Но все-таки необходимо помнить о сложности героинь Островского. У Ольги внешняя красота сочетается с внутренней пустотой; у Василисы ум, красота – со способностью на вероломство, преступление ради достижения своей цели; а пустота и легкомыслие Липочки сочетается с бессердечностью, подлостью и абсолютной уверенностью в своей правоте. Об этом забывает рассказчик, но помнит автор.

Но это все содержится в подтексте рассказа, а на первый план выходит литературный спор с Пушкиным. Ольга – традиционная героиня sentimentalного романа, иронически поданная Пушкиным, оказывается идеалом героя рассказа Саши Черного. Там, где у Пушкина «Кругла, красна лицом она», у влюбленного рассказчика: «румяная моя судьба». Ольга-Олимпиада пленяет, завораживает мягкостью, легкостью, красотой: «все собою украсит»; красоте Ольги с восхищением говорит Ленский: «...как похорошели / У Ольги плечи, что за грудь!», принимающий это «пленение» с блаженством:

Час от часу плененный боле
Красами Ольги молодой,
Владимир сладостной неволе
Предался полною душой.

Интересно, что рядом с Ольгой в рассказе героя Саши Черного упоминает не Ленский, а поставлен Онегин. Почему забыт Ленский? – Может быть, из-за статуса героя – главный герой все-таки Евгений Онегин, 24

а Ленский и Ольга являются героями второго плана. Правда, Ольга-Олимпиада – главная героиня романа для рассказчика. Главным героем московского романа считает себя и он. Возможно, не принимается сам романтический образ молодого поэта, себя-то наш герой считает прозаическим, приземленным человеком. Не случайно удивляется сам на себя, когда вдруг «чуть стихами не заговорил» – тут же себя обрывает. Важно, что «Московский случай» реализует не завершившийся роман и несостоявшийся брак Ленского и Ольги.

При этом Ольгина «забывчивость» героя своего романа, жениха и венчание с уланом не осуждается, также легко «забывается» рассказчиком «Московского случая». Ольга – потенциально верная и преданная, любимая и любящая жена по традиции сентиментального романа. И то, что идиллический брак Ольги и Ленского не состоялся, в этом для героя, по-видимому, ее вины нет. Она также недостижима для упреков, как и возлюбленная рассказчика. Ольга-Олимпиада пленяет, завораживает мягкостью, легкостью, естественной грацией и красотой: «все собой украсит». Сходны и чувства, которые испытывает Ленский и рассказчик при встрече со своей Ольгой-Олимпиадой – умиление, восхищения, чувство блаженства и безмерного счастья: «Не знал я до того, что взрослый таскировщик местного сообщения подчас счастливей пригостишки может быть...» (238).

По отношению к главной героине Пушкина, Татьяне, у рассказчика есть ощущение величия и достоинства, но для героя это недостижимая высота, которая оставляет равнодушным. Сравнение Татьяны с Петербургом возникает неслучайно: красота Татьяны, как и красота северной столицы, кажется чужой и холодной.

Ольга и Татьяна соотносены не только по принципу простоты и сложности, легкости и серьезности, но и по реализованности в жизни. Стоит обратить внимание на замечание героя о Татьяне и выборе для нее города: «По местожительству пусть Татьяна хоть в С.-Петербурге, хоть где угодно холодное свое гнездо вьет» (238), холодное – не согретое теплом любви.

Герой Саши Черного отказывает Татьяне в любви и счастье. В романе Пушкина обе сестры вступают в брак. Но только Ольга, несмотря на гибель возлюбленного, выходит замуж по любви, и, по-видимому, счастлива. Главных героев своего романа Пушкин лишает простого человеческого счастья, приводя их к иным ценностям в жизни. Саша Черный по-своему «использует» героев Пушкина, реализуя заложенные возможности сюжета романа «Евгений Онегин».

Московский роман развивается подчеркнуто благополучно, нет никаких препятствий, то, что кажется таковым, легко преодолевается или оборачивается в свою пользу. Матримониальные намерения обозначены

в письме приятеля почти прозрачно и настроенность героини на рассказчика, несомненно, predetermined: «Мать и сестра просят. Заочно в ангелы тебя произвел, смотри – не подведи» – просит приятель в письме. А соотносённость героини с Василисой Меленьевой Островского уточняет, кто делает выбор и кого выбирают, и решающая роль здесь принадлежит женщине.

В Москве две недели летят незаметно, но ближе к отъезду начинают раскладываться на дни, последний день на часы, ошутимее становится бег времени. Может появиться вновь недовольство, раздражительность, впадет в «критиканство», когда появится новое лицо, гость, отвлекающее от него любимую. Но то, что казалось преградой, легко преодолевается. Все в «Московском случае» разрешимо. И новый человек окажется очень важен: «в Правлении Московско-Курской дороги у него большие связи; если хочешь, в два счета тебя в Москву переведут» (241).

В решающий для героя момент детские рассуждения о выборе жены, которые невольно слышат герои «Московского случая», только фиксируются рассказчиком, тогда, как Олимпиада с трудом сдерживает смех. «Ты б, Лаврик, на которой женился? – На второй справа. Мускулы у нее замечательные! – Мускулы у меня самого есть... Важность какая. А я бы на розовой женился. У нее, брат, на Тверском бульваре своя кондитерская... Я б целый день из тортов не вылезал...» (241). При всей комичности и наивности детских рассуждений у героя они не вызывают ни какой реакции в критическую минуту, когда за портьерой решается его судьба.

И хотя Олимпиаду Иннокентьевну герой «Московского случая» часто ставит выше, умаляя себя, но здесь небольшое лукавство. Следует помнить, что, повествуя о своей истории, герой знает ее разрешение. Представляя события прошлого, он рисует их как происходящие в настоящем, воспроизводя события, сомнения и размышления прошлого. Его самооценка достаточно высокая в начале повествования о Петербурге, несколько не меняется в «Московской истории», хотя и говорит о себе: «увалень», «микроб». Но ведь знает, что именно его оценили и выбрали.

Главный герой очень осторожен в описании своего романа, даже поцелуй каждый раз только обозначается и обрывается многоточием. Он может быть очень критичен по отношению к другим, но сдержанно, нежно и бережно относится к своей возлюбленной.

Каждая из литературных героинь (Василиса, Липочка, Ольга) мечтают о браке, и каждая этого добивается, по-своему реализует мечту. Причем, реализация мечты не совпадает с тем идеалом, о котором они мечтали. Но это сознательный выбор каждой. Каждая вынуждена пойти на некоторые уступки: погибает Ленский и появляется улан; на месте

военного с усами в мечтах Липочки оказывается приказчик; отравленная Василисой Мелентьевой царица является тенью в опочивальню молодой царицы. Трагически разворачивается судьба Василисы Мелентьевой, но другие героини обретают счастье на том кусочке жизненного пространства, который, возможно, и отведен им судьбой. Свою судьбу обретает и главная героиня «Московского случая» Олимпиада Иннокентьевна, ведь именно ей посвящен рассказ. Хотя о ней почти ничего не сказано, но соотнесенность с литературными прообразами говорит о сложности ее характера, возможном сочетании легкости и решительности, мягкости и твердости. Именно женщина решает, как свою, так и судьбу своего избранника. Но ее внутренний мир для нас закрыт.

Можно вспомнить варианты, предопределенные Пушкиным для Ленского: высокий удел и обыкновенный, героический и прозаический. Второй вариант жизни пушкинского героя и реализует рассказ Саши Черного. То, что, по мнению Ю.М. Лотмана, является «обыденной пошлостью» для Ленского [1, 683], составляет счастье и смысл жизни героя рассказа Саши Черного. Он корректирует и снимает такое негативное понимание человеческой жизни. Напомним, что «Московский случай» имеет подзаголовок: «Рассказ обывателя». Обыватель традиционно изображался сатирически. Само определение, точнее, одно из значений, слова «обыватель» несет в себе негативную окраску: «Человек, лишенный общественного кругозора, живущий только мелкими личными интересами» [2, 442]. Но у Саши Черного рассказ дан в иронических тонах и пронизан лиризмом. Можно вспомнить заполнение альбом Ольги Ленским: «Его перо любовью дышит». Ироник и скептик в начале рассказа оказывается подлинным поэтом, который боготворит и преклоняется перед своей возлюбленной. Правда, при этом сам попадает под авторскую иронию.

В рассказе просматривается четкая схема: переезд из Житомира в Петербург – потеря дома, Петербург – чужой, холодный город, где нет для героя места; в Москве возникает чувство возвращения домой и обретения дома в значении семьи, эмиграция – потеря родины; но семья, любовь и судьба рядом, а значит, дом есть: «В Марселе который год теперь бьемся, прачечную французскую держали, в гавани я верблюдом по разгрузке нанимался – все ничего. Моя маленькая Москва при мне...» (242).

Вероятно, дело в том, что речь идет о любви, решившей человеческую судьбу в прошлом и определяющую жизнь в настоящем. Рассказ о любви, составляющей содержание и смысл человеческой жизни.

В центре рассказа именно доэмиграционная жизнь героя. История его любви. Настоящее лишь обозначено в последнем эпизоде рассказа. Сжато и скупо о мытарствах: «В Марселе который год теперь бьемся, прачечную французскую держали, в гавани я верблюдом по разгрузке

нанимался – все ничего» (242). Все мытарства оказываются незначительными, поскольку главное для героя – обретенная судьба. Дом для него там, где рядом с ним его семья. Любовь и гармония человеческих отношений спасают во всех жизненных перипетиях. Жизнь в эмиграции воспринимается лишь как временное жизненное пространство: «... в большую Москву дай, Господи, хоть под старость вернуться» (242). Ностальгия живет глубоко в человеческом сердце, и внутреннюю гармонию, душевный покой можно обрести только вернувшись на оставленную родину.

Литература

1. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.
2. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997.
3. Островский А.Н. Полн. Собр. Соч. в 12 т. Т. 7. М., 1977.
4. Черный Сапа. Улыбки и гримасы: Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 2000. Ссылки даются на данное издание с указанием в тексте страниц в круглых скобках.

«Самсон в оковах» Леонида Андреева: от замысла и вариантов к тексту

Поздняя драма «Самсон в оковах» при жизни автора не публиковалась и не ставилась, поэтому для большинства современников Леонида Андреева осталась произведением неизвестным. Несомненно, что ее читал Вл. И. Немирович-Данченко, когда шли долгие переговоры по поводу возможного включения пьесы в репертуар Художественного театра. Кроме того, в ноябре 1915 года с «Самсоном в оковах» познакомились участники кружка «Старой Среды». В информации, напечатанной в газете «Утро России», сообщалось, что «на чтении присутствовали: Леонид Андреев, Иван Бунин, Ю. Бунин, И. Белоусов, С. Глаголь, А. Грузинский, Н. Крашенинников, Ф. Сологуб, А. Серафимович, И. Попов, Н. Телешев, И. Шмелев, А. Хитрово и др. Пьесу читал Сергей Глаголь. На присутствующих пьеса произвела сильное впечатление».¹ И это все – ни одного развернутого отзыва, только стереотипное «пьеса произвела сильное впечатление».

В воспоминаниях В. Е. Беклемишевой, написанных позднее, дана несколько иная версия восприятия произведения современниками: «Помню уже во время войны чтение “Самсона в оковах”. Меня трагедия, написанная широко и размашисто, взволновала. Диалоги были великолепны, ремарки красочны и равноценны тексту пьесы. Но в это время отношение к Леониду Андрееву у многих изменилось. Перестало, по словам “Жизни Человека” нравиться то, что нравилось. Многим из слушателей пьеса показалась напыщенной».²

Впервые «Самсон в оковах» был опубликован в альманахе «Эпоха» в 1923 году³ с указанием даты написания – 1915 год. Другое издание пьесы появилось в 1925 году в парижских «Современных записках»⁴ – это был тот же текст (с небольшими разночтениями), что и в первой публикации, но дата создания иная: 12 января 1914 г. Расхождения в датах вы-

¹ Утро России. 1915. 21 ноября (№ 320). С. 6.

² Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 238.

³ Самсон в оковах. Трагедия // Эпоха: Альманах. М., <1923>. С. 1-80.

⁴ Самсон в оковах. Трагедия // Современные записки. Париж, 1925. № XXIV. С. 41-142.

зывают недоумение, которое усиливается при обращении к сохранившимся рукописным вариантам. В конце одного из них (полного машинописного варианта с авторской правкой)¹ та же дата, что и в издании 1925 года: 12 января 1914 г. В другом, более раннем варианте²: 15 декабря 1914 г.

Прояснить историю написания трагедии позволяют скудные газетные сообщения и письма Л. Андреева конца 1913-начала 1916 года.

Одно из первых упоминаний о замысле «Самсона в оковах» – в письме Л. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко от 28 ноября 1913 г.: «Другая вещь – обратите внимание! – трагедия, но не обыкновенная старая трагедия, которыми торгуют теперь татары вместе со старыми студенческими штанами, а трагедия, построенная чисто психологически, исключительно на переживаниях, без тени позы и жестокой декламации. По одному тому, насколько для меня самого нова и интересна до захвата эта последняя работа, можно заключить, что и действительно это будет в некотором роде “новое” слово. И факт, что напишу хорошо <...> Если бы не дурацкая физическая усталость, сейчас же сел бы за трагедию – вернее, не сходя с места зажарил бы картинку – две».³

Возможно, что к созданию новой пьесы Л. Андреев приступил в конце декабря 1913 г. или начале января 1914 г., после написания для газет авторского «правильного и толкового изложения» “Мысли”⁴ и до отъезда в Италию. К этому раннему этапу работы может быть отнесен следующий сохранившийся текст замысла произведения и плана семи картин:

«Самсон в цепях.

Трагедия.

Опыт построения. Основание психологическое, общая схема такова:

Лишенный силы Самсон, ослепленный, раздавленный физически и морально, переживает в тюрьме несколько состояний. Первое – состоя-

¹ Самсон в оковах. Пять действий, в четвертом действии две картины. Полный машинописный вариант с авторской правкой. На последнем листе – дата и место написания: 12 января 1914 года. Ваммельсу; подпись (автограф): Леонид Андреев. Хранится: РГАЛИ. Ф. 11, оп. 4, № 24, л. 24-126. В дальнейшем – М-3.

² Самсон в оковах. Пятое действие (без первого листа). Машинописный вариант с авторской правкой. На последнем листе – подпись (автограф): Леонид Андреев; дата: 15 декабря 1914 г. Хранится: РГАЛИ. Ф. 11, оп. 4, № 24, л. 152-161. В дальнейшем – М-4.

³ Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому: (1913-1917) / Публ. и коммент. Н. Р. Балатовой и В. И. Беззубова // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1971. Вып. 266. С. 241. В дальнейшем – УЗТГУ-266.

⁴ Там же. С. 242.

ние глубокой обиды, ярости и гнева. Второй год – глухая и молчаливая ненависть к Иудеям (своим), внешняя покорность перед оскорблениями и плевками, редкие жалобы. Третий год (в котором застает его трагедия) – Самсон примирился, потерял надежду, оскотинился. Уже не моет лицо после плевков, с удовольствием ест и пьет, радуется похвалам за свою скотскую работу, находит удовольствие в своем положении. Редкие вспышки темного гнева. Любит Далилу, мечтает о ней, расхваливает ее красоту тюремщику, радуется ее посещению, даже ее насмешкам. После ее ухода хвастается.

Царь Филистимлянский, старик, всю жизнь борющийся с Самсоном и победивший, не может примириться с падением Самсона, его скотством: лучше всех других он знает силу Самсона и его широкому государственному уму невыносимо представление бесплодно погибающей с и л ы. Посетив вместе с Далилой Самсона в тюрьме, он терзается его мерзостью, гнусным смехом раба; пытается пробудить в нем гордость, воспоминание о прошлом величии – и достигает этого упоминанием о предательстве народа Иудейского. Самсон вспыхивает, как факел, и хотя гаснет скоро, царь убеждается в силе его ненависти к иудеям, ненависти, только приглушенной. На этой ненависти царь строит планы возрождения Самсона и совместно с Далилой привлекает Самсона на сторону филистимлян, сулит подарки и само царство.

Здесь новый период в переживаниях Самсона. Надежда на власть и на месть служит началом возрождения его силы, сперва темной, слепой, самодовлеющей. Снова плевки становятся оскорбительны, растет гнев, ярость и с ними сила. Почувствовав, что в нем нуждаются, он уже начинает хитрить, соображает, боится быть обманутым, мысль работает возбужденно. Для внутренней свободы, чтобы спокойно думать, он продолжает иметь вид скота, но это притворство, игра. Осторожно торгуется.

Иудеи ненавидят Самсона и считают его предателем. Когда на площади в своей каменной яме Самсон вертит жернова, ходя по кругу, собирается толпа, насмехающаяся над ним, плюющая в лицо. Филистимляне мстят этим за бывшее унижение свое, иудеи – за несчастье народа, снова впавшего в рабство, за погибшие надежды, за унижение видеть Самсона таким. И яростнее всех поносит Самсона “слепая из Иудеи”, ее ярости боятся даже Филистимляне.

Пока Самсон был скотом, он грубо и плоско переругивался с иудеями, смеялся над их несчастьями; когда явилась надежда на власть и силу, он тщательно старается запомнить голоса оскорбителей, чтобы потом отомстить. И особенно яростен он на “слепую из Иудеи”, в ней есть что-то знакомое. Однажды ночью, когда он тихо стонет в своей яме, думая, что один, приходит слепая; в начавшемся разговоре Самсон узнает, что это – иудейская девушка, которая любила его; когда Самсона ослепили,

она сама выжгла себе глаза. «Ты не один слеп, с тобою лишилась зрения вся Иудея». Постепенно в ряде разговоров, она примиряет Самсона с его народом, несчастным и страдающим. Но он не решил, он пока слушает: расскажи мне еще о горе народа твоего.

Здесь важно установить, как с ростом силы Самсона исчезают мелкие и дешевые чувства, источник которых бессилие: ненависть к своим, обида, жажда мести. И поскольку царь дал толчок возрождению самой силы, но не дал ей содержания, постольку слепая из Иудеи дает силе необходимое направление. Но весь процесс внутри Самсона: внешне он все еще носит личину раба, почти скота, хитрит, сам еще не вполне знает: твердое решение встать за своего Бога и свой народ является только в самую почти последнюю минуту.

Царь верит Самсону и дает свободно расти его волосам – его силе. Уже едва держат его цепи. Назначается день, когда Самсон принесет жертву Дагону; об этом смутные слухи в среде того и другого народа. Самсону обещано царство (царь бездетен). В тюрьму по требованию Самсона приносят пышное платье, которое он примеряет, спрашивает, красив ли он, наслаждается ощущением дорогой материи; не хочет снимать до утра и всю ночь не спит, наслаждается: и от платья в нем растет чувство свободы и силы. Далиле также необходимо, чтобы С. возродился: ее гнетет чувство стыда и горечи, что она любила раба; ей льстит и то, что она будет глазами у этой слепой силы.

В назначенный день храм полон. Приводят Самсона. По приказу царя, желающего поразить, Самсон легко рвет свои цепи. Его одевают в пышные одежды, народ филистимлянский приветствует. Сейчас Самсон принесет жертву Дагону – но вместо того он провозглашает святое имя Иеговы и разрушает капище Дагона.

Первая картина. Тюрьма. Вечер, но в решетчатое окно над землею еще свет. Тюремщик, старик, жалеет и стыдит Самсона. Самсон просит есть, требует новую подстилку, помягче, сердится. Повторяет равнодушно фразу: “мое лицо оплевано”. За окном музыка и пенье: юноши и девы филистимлянские идут на праздник. Оба, старик и Самсон, у окна слушают. Самсон завидует, хвастает.

Вторая картина. Самсон вертит жернова. Толпа издевается над ним. “Слепая из Иудеи”. Входят царь и приближенные, среди них Далила. Воины бичами разгоняют толпу. Самсон на коленях просит царя, чтобы его освобождали от работы в праздники Дагона. Царь спрашивает Далилу: и этого ты любила?

Третья картина. Снова в тюрьме. Далила и царь. Потом разговор царя с Самсоном.

Четвертая. Ночь. Разговор Самсона с слепой из Иудеи.

Пятая. В тюрьме. Далила, царь. Примеряет одежды.

Шестая. Ночь у жерновов. Снова разговор с слепой.

Седьмая. В капище Дагона, разрушение».¹

В конце января 1914 г. писатель надолго уехал за границу. Газеты сообщали, что «Андреев решил совершенно закончить и отделать во время своего пребывания в Италии пьесу “Самсон в оковах”». ² Более пространную информацию опубликовала газета «Утро России»: «Проездом в Рим Л. Н. Андреев остановился в Берлине. Здесь сотруднику газеты “Berliner Tageblatt” он сообщил о своих планах. Леонид Андреев в Италии первым делом приступит к осуществлению долго вынашиваемого замысла библейской драмы Самсона. Новая драма будет носить название “Самсон в цепях”. Андреев был очень доволен, когда узнал, что <...> Ведекинд сюжетом для одного своего драматического произведения взял историю Самсона».³

В письмах из Рима разным адресатам Л. Андреев упоминал, что пишет «Самсона», но дело по разным причинам продвигается крайне медленно. «Последнее время я нехорошо хвораю, – писал он Вл. И. Немировичу-Данченко 8 марта 1914 г., – разладилось сердце почти до припадков и тоски, постоянные боли, от которых корчишься – нехорошо. Но – Самсона напишу. Не думайте мрачно, что я хочу принести в ваш театр ходули и царскую походку: и тут я хочу правды, одной вечной правды души».⁴ Спустя десять дней в письме к А. П. Алексеевскому звучали более бодрые ноты: «Завтра сажусь работать, пишу новую пьесу для провала – “Самсон в оковах”. И не “Мысль”, а эта будет моя лучшая пьеса; пусть это не покажется тебе сомнением, смешной самоуверенностью: я верю в это и должен верить, иначе никакая работа – да еще в моем положении – была бы невозможна. Но работать будет трудно, а климат не содействует в самый раз. Такая весна, такое тепло и даже жарынь, и столь много интересного вокруг, что анафемски трудно углубиться, уйти в себя и отречься от проклятого мира».⁵ Но уже 1 апреля известил Немировича-Данченко о приостановке работы над трагедией: «“Самсона” я начал, написал одну картину – и отложил до осени или до зимы. Причина – в несоответствии моего настроения теперешнего с укладом и душой всей этой вещи. Да и нет необходимой сосредоточенности, живу я во всех смыслах окнами на улицу, где пыль, жара и идут итальянские солдаты с музыкой. Под визг трамвая и пустую многоголо-

¹ РГАЛИ. Ф. 11, оп. 4, № 24, л. 2-5.

² Саратовская почта. 1914. 4 февр. (№ 34). С. 3.

³ Утро России. 1914. 7 февр. (№ 31). С. 4.

⁴ УЗПУ-266. С. 244.

⁵ Андреев Л. Н. Письма к А. П. Алексеевскому // Публикация В. Н. Чувакова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л, 1979. С. 188.

сицу улицы трудно уйти мыслью в необходимую даль и еще более необходимую глубину».¹

К мыслям о «Самсоне» Л. Андреев вернулся сразу после начала мировой войны. 27 августа 1914 г. он писал Немировичу-Данченко: «Кажется мне, что сохраняя приличную художественную форму, “Самсон” по настроению может очень подойти к важности момента. Не знаю еще, прав я или ошибаюсь, но кажется приходит праздник и на мою улицу. Говорю о т р а г е д и и, которой несомненно суждено возродиться: посмотрите, как размахист жест событий, в какую позу становятся народы, как патетически декламируют пушки! Маленькая, интимная, местная, по вопросам местной морали и местной философии, сугубо туземная драма – куда она сейчас, кому она сейчас? Герой масс, героическое в массах и личности, широкий мазок и крайняя стилизация, самые громкие слова и рискованные позы, трубный глас, гимны, чудеса и откровения, Синай и Саваоф, – вот настоящее и вот будущее наше на добрый десяток лет <...> теперь я иду на кладбище, где схоронены мои неродившиеся дети: “Революция”, “Мир и война”, “Навуходоносор”, “Агасфер”, “Самсон” и кричу: вставай, ребята! Нас зовут».²

Только в декабре 1914 г. Андрееву удалось по-настоящему погрузиться в работу над трагедией. О трудностях, которые приходилось преодолевать, – несколько упоминаний в письмах к младшему брату А. Н. Андрееву в действующую армию: «Искусно притворившись перед редакторами, что я опасно болен, не владею ни руками, ни ногами, ни головой, ослеп и оглох – я втайне с глубоким сладострастием и волнением преступника пишу мою милую, никому не нужную трагедию: “Самсон в оковах”. Еще никогда, брат, не писал я с таким подлым удовольствием: по-видимому, только в сочетании искусства с мошенничеством и есть настоящая радость. Но как не воруй время, а его все мало: приходится ведь и вправду кое-что уделять на головную боль». (12 декабря 1914)³; «Последнее время боли в голове свирепствуют с особой силой, черт их подери, живу полуинвалидом, сам себе удивляюсь, как это выходит. Начал лечиться у нового хорошего врача, авось образуется. И работать трудно, но улавливаю каждый вечер без особенной трескотни, и пишу врасос. Все “Самсона”, кажется, вещь выйдет крупная». (31 декабря 1914).⁴

И еще несколько дат, связанных с историей создания пьесы. 9 декабря 1914 г. в письме к А. Н. Андрееву А. Ил. Андреева, пересказав содержание уже написанных двух первых картин, сообщила, что третью «вче-

¹ УЗТТУ-266. С. 247.

² Там же. С. 254.

³ РО ИРЛИ. Ф. 9, оп. 2, № 4, л. 29.

⁴ Там же. Л. 30.

ра только начал и сейчас пишет»: «Здесь необыкновенно интересны психологические ступени, по которым С^амсон переходит и опять становится пророком».¹ О завершающем этапе работы над трагедией А. Ил. Андреева рассказала А. Н. Андрееву через месяц: «3-го был Горький², читал ему Л^еонид Самсона, еще вчерне написанного, – теперь почти заново он сделан <...> Только что Л^еонид прогнал меня – диктовал последнее действие, кончает сам. Ах, милый ты мой, какая это вещь! Опять зовет: Анна! Иду». (12 января 1915 г., 2 ч. ночи). – «Л^еонид еще спит. Я не ложилась. Вчера окончен Самсон. Еще легкая правка и буду переписывать. Легли в 7 утра. <...> Как перепишу, посылаю Немировичу. Будет большое удовлетворение для Л^еонида, если пойдет у них в будущем, конечно, году». (13 января 1915 г., 8 ч вечера).³

Итак, к первым числам января 1915 г. был готов первый вариант «Самсона» – его Андреев читал Горькому. Спустя десять дней – второй, который автор считал окончательным. «Пользуясь затишьем на войне и дома, – писал Л. Андреев А. А. Кипену 16 января 1915 г., – с поспешностью отступающего австрийца написал, точнее, соорудил, точнее, воздвиг громаднейшую трагедию: “Самсон в оковах”. Что вышло, не знаю. А<рабажин> и Э<фрос> еще не высказались, но сам доволен (не самодоволен, это другое!). Работы было много ужасно, от исписанных листов в кабинете проходу нет; теперь навожу окончательную правку».⁴ На следующий день, 17 января 1915 г., о завершении работы над трагедией писатель известил Немировича-Данченко: «Я закончил “Самсона в оковах”. Это большая по размеру и внутреннему значению трагедия, многокрасочная, широкая, подобная “Анатэме”. Действуя согласно моему взгляду на новый театр, я дал трагедию на переживаниях, не формальную, психо-реальную, что было довольно трудно при историчности и экзотичности сюжета. Насколько это удалось, Вы увидите сами. По настроению и мысли вещь подъемная, и при отсутствии намека на войну была бы как раз к настоящему серьезному времени».⁵ Отдельные мизан-

¹ ОГЛИМТ. Ф. 12, оп. 1, № 273, л. 2-3.

² Горький в письме к Андрееву довольно пространно изложил свое понимание тех недостатков трагедии, на которые могла, по его словам, указать критика. Главные упреки были связаны с небрежным отношением к реалиям того времени, когда, согласно ветхозаветным преданиям, жил Самсон. Другие критические суждения касались развития действия, отдельных мизансцен, реплик персонажей, мотивированности их поступков (Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М., 1965. С. 358-359 (Литературное наследство; Т. 72)). Ни одно замечание Горького никак не повлияло на окончательный текст пьесы.

³ ОГЛИМТ. Ф. 12, оп. 1, № 274, л. 1.

⁴ РО ИРЛИ. Ф. 9, оп. 2, № 23, л.

⁵ УЗТГУ-266. С. 259.

сцены Андреев уточнял и переписывал до конца 1915 г. Свидетельство тому – в письме к брату А. Н. Андрееву от 7 декабря 1915 г.: «Работаю я столь много, что из глазов идет дым: третий раз переделываю Самсона, хочу угодить Любви Гуревич».¹

Приведенные документы позволяют сделать следующие наблюдения по поводу этапов работы над трагедией.

Конец декабря 1913 – январь 1914 (до отъезда в Италию). «Общая схема» – сюжет, план семи картин (деление на действия отсутствует).

Декабрь 1914 – первые числа января 1915 г. Работа над первым вариантом пьесы. Некоторое представление о нем дают сохранившиеся рукописи первой картины² и последней (М-4). Вероятнее всего, дата, стоящая на последнем листе рукописи (15 декабря 1914 г.), фиксирует завершение машинописи. В дальнейшем вариант подвергся значительной авторской правке. Видимо, это и была та версия пьесы, с которой 3 января 1915 г. Андреев познакомил Горького.

Первая половина января 1915 г. Написание второго варианта трагедии. Дата, стоящая в рукописи (12 января 1914 г.) – явная опечатка, вполне объяснимая инерцией писать 1914 г. в самом начале 1915-го. Полная рукопись второго варианта сохранилась, но не беловая, а со следами еще одного этапа авторской правки – третьего (или четвертого?), окончательного, завершенного в декабре 1915-го или январе 1916 г. Именно этот третий вариант, беловая рукопись которого утрачена, после смерти Л. Андреева был опубликован в альманахе «Эпоха» и в парижских «Современных записках». Оба издания содержат неточности, одной из которых является перенесенная из рукописи в «Современные записки» ошибочная дата написания «Самсона в оковах».

Согласно замыслу в первой картине писатель предполагал показать раздавленного физически и морально Самсона. Герой в тюрьме, у него единственный слушатель и собеседник – старик-тюремщик. Далее – в картинах второй, третьей и пятой – к Самсону приходит филистимский царь. Все три раза вместе с ним Далила. Царь «сулит подарки и само царство», филистимлянка свою любовь. Они оба нуждаются в возрождении Самсона: царь, чтобы с его помощью бороться с иудеями; Далиле льстит, «что она будет глазами у этой слепой силы».

Усилиям царя и Далилы противостоит ярость слепой иудейской девишки, требующей, чтобы Самсон вспомнил о своем народе, «несчастном и страдающем». Она, как царь и Далила, тоже трижды говорит с Самсоном (в картинах второй, четвертой, шестой); именно она, Слепая

¹ РО ИРЛИ. Ф. 9, оп. 2, № 4, л. 37.

² Самсон в оковах. Первая картина. Машинописный вариант с авторской правкой. Дата и подпись отсутствуют. Хранится: РГАЛИ. Ф. 11, оп. 4, № 24, л. 7-23. В дальнейшем – М-2.

из Иудеи, разрушает планы филистимлян. Ее влияние оказывается решающим: власти, богатству, любви прекрасной Далилы Самсон предпочел гибель во имя своего Бога.

Сохранившиеся фрагменты первого варианта пьесы (М-2, М-4) позволяют увидеть, как трансформировался первоначальный замысел. Могушественные филистимляне начинают искушать главного героя уже в первой картине – это придает действию иной ритм, более динамичный. Теперь в тюрьму приходят не царь и Далила, а Далила и два ее брата, один из которых три года назад ослепил Самсона. Рабская униженность бывшего Судии Израильского вызывает у них отвращение, которое они и не пытаются скрыть. Только Далила, которой, видимо, отводится первостепенная роль в том, чтобы Самсон поверил филистимлянам, только она преодолевает брезгливость и напоминает о своей любви, предлагает ее, а также «свободу – могущество – месть врагам». Боясь поверить Далиле, Самсон заслоняется от соблазна одной многократно повторяемой ключевой фразой: «Мне нужна хижина и рабыня». В этом внешне незамысловатом рефрене проявляется и хитрость героя, и сознание рабского положения, и попытка удержать дистанцию в разговоре с той, которая уже однажды предала его. Но чары филистимлянки оказываются сильнее благих намерений Самсона – он сдается: «Далила! Госпожа моя! Если ты хочешь, чтобы я тебе поверил, пришли мне вина сегодня – сейчас!» (М-2. Л. 17).

После ухода Далилы начинаются метания героя: он заставляет тюремщика описать ту, которая «прекраснее всех жен филистимских» (М-2. Л. 18); хвастает ее любовью, золотом, которое она ему пообещала; одновременно возвращается к теме спасительной для него покорности царю Рефаиму, говорит о желании покоя, хижины и рабыни. В финале первой картины Самсон почти преодолевает сомнения: он больше не будет рабом – к нему возвращается сознание своей силы: «Я пророк! Я меч Господень! Я судия над Израилем! Собаки, я вас заставлю ползать на брюхе у моих ног». (М-2. Л. 22). И тут же звучит сильная трагическая нота – он слеп и ему страшно: «Где свет? Я должен видеть свет сейчас же! – иначе я умру. Где конец у тьмы?» (М-2. Л. 23).

Можно предположить, что, работая над первым вариантом пьесы, автор отказался от замысла рядом с Самсоном крупно показать его врага – филистимского царя. «Совершенно дряхлый, полуслепой старик», выведенный на сцену в пятом действии (М-4. Л. 158), не произносящий ни одной реплики, – вряд ли он мог быть сколько-нибудь активен в предыдущих картинах, текст которых не сохранился. Кроме того, интересна такая деталь: по замыслу царь приходил к Самсону вместе с Далилой. Как отголосок этой ранней идеи в ремарке первого варианта о появлении царя Рефаима была фраза: «За царем идут женщины, в числе их бледная

и прекрасная Далила». (М-4. Л. 158). Зачеркивая эти слова, автор выводит Далилу из ближайшего окружения Рефаима, обособляет ее. Она «бледна, глаза ее опущены», когда в «толпе гул восклицаний, смех, радость» (М-4. Л. 159); в финале трагедии ей единственной из филистимлян дано смотреть на Самсона «глазами поверившей» (М-4. Л. 161).

Во втором варианте появляются новые персонажи и эпизоды, расширяются ключевые мизансцены, реплики подчас разрастаются в монологи – как следствие, автор все дальше отходит от опасности упрощенной мотивации поступков главных действующих лиц.

Так в первой картине (во втором варианте – первое действие) у тюремщика Самсона еще не было помощника юноши-раба Сафута. Это имя первоначально принадлежало тому, кого Галиал, брат Далилы, называл своим верным другом, – он был эпизодическим персонажем пятого действия первого варианта (М-4), там же рукой Андреева вместо Сафута было вписано новое имя – Фара. Во втором варианте Фаре будет отведено значительное место рядом с Галиалом и в споре с Самсоном по поводу убитого льва.

Вернемся к первому действию второго варианта. Наличие у тюремщика помощника несколько меняет то внешнее равенство в судьбе Ягаре-Оргима и Самсона, которое акцентировалось в первом варианте. Изменения вносятся даже в ремарку о появлении персонажа. Сравним: «Входит тюремщик, старик небольшого роста» (М-2. Л. 7); «Спускается по ступеням тюремщик, маленький, сухой старик, похожий на козла» (М-3. Л. 25). В первом случае – скупая, нейтральная зарисовка, во втором – с негативным оттенком. Прежнее имя Геро меняется на неприятное для слуха Ягаре-Оргим.

В первом варианте тюремщик был не только грубым и жестоким, но вызывал известное сострадание: «Я двадцать лет при этой тюрьме, я двадцать лет открываю и закрываю засов. Его скрип в моих ушах. Зачем я жил? Я уже старик, мне скоро умирать, а все открываю и закрываю засов. Зачем я жил? И твой Бог молчит и мои Боги молчат, а засов все скрипит. Я злой Ягаре-Оргим» (М-2. Л. 9). Позднее этот текст при правке первого варианта автором был зачеркнут, но оставлена реплика Самсона, прямо вытекающая из этого условного сходства судеб: «Побудь здесь. Я хочу говорить, ты славный старик, Ягаре-Оргим» (М-2. Л. 11).

Во втором варианте оттенки, несколько усложняющие, очеловечивающие Ягаре-Оргима, убираются, усиливается его функциональное предназначение – быть тюремщиком Самсона. О неизбежности некоторой абстрактности второстепенных персонажей в свое время писал теоретик «новой драмы» Август Стриндберг. По его словам, «это обусловлено тем, что люди в повседневной жизни, исполняющие свои служеб-

ные функции, вообще несколько абстрактны, несамостоятельны, они как бы раскрываются с одной стороны».¹

Изменившаяся суть Ягаре-Оргима и вытекающее отсюда подчеркнуто трагическое одиночество ослепленного Самсона особенно заметны при сопоставлении финалов первого действия.

Первый вариант:

«Самсон. <...> Ягаре, почему темно? Зажги светильник – скорее!

Ягаре. Не надо, Самсон!

Самсон. Я хочу видеть! Мне страшно. Вот я опять дрожу... я умираю. Вина!

Ягаре. Вот, вот.

Самсон. Нет! Мне страшно. Где свет? Я должен видеть свет сейчас же! – иначе я умру. Где конец у тьмы? Я хочу схватить и разорвать ее как львиную пасть – но у нее нет краев! Я не могу схватить! Ягаре! Я слеп!» (М-2. Л. 23).

Второй вариант:

«Самсон. <...> Зажги светильник.

Ягаре. Горит светильник, не глупи.

Самсон. А почему темно? Я хочу видеть. Где свет? Я должен видеть свет – сейчас же! – слышишь! Где конец у тьмы? Я хочу схватить и разорвать ее, но у нее нет краев. Давай свет, собака!

Ягаре. Не глупи! Сейчас я зажгу все светильники и может быть ты что-нибудь увидишь. И пусть Сафут нам попляшет.²

Самсон. Зажигай все! Скорее! Я ничего не вижу.

Зажимает руками глаза. Ягаре, пошатываясь и напевая, идет на лестницу» (М-3. Л. 40).

В одном случае тюремщик услужлив и почти заботлив, в другом – в соответствии с изменившимся рисунком образа, груб и равнодушен.

Менее самостоятельную роль в первом действии второго и третьего вариантов играет Далила. Часть ее реплик передана Галиалу – это он теперь обещает еще прийти к Самсону, он дает золото злому Ягаре-Оргиму, чтобы тот стал добрым. При этом усиливается эмоциональность речей героини – в ее сладких обещаниях много риторики, они настолько завораживающе красивы, что не могут не настораживать. Сравним, как от варианта к варианту разрастается до монолога первоначально скупой текст:

¹ Стриндберг А. Предисловие к «Фрекен Жюли» // Соч. в 2-х т. М., 1986. Т.1. С. 486.

² В третьем варианте: «и может быть ты что-нибудь увидишь. И пусть Сафут нам попляшет». – зачеркнуто; вписано: «Возьми цитру, ходи...»

Первый вариант. «Далила. Когда будет сделано все, я позволю тебе убить его. Он мой брат, но я ненавижу его: это он, проклятый, выжег твои глаза» (М-2. Л. 17).

Второй вариант. «Далила (тихо). А ты хочешь мести? Сладкой мести, как фарсисское вино. Ты помнишь фарсисское вино, Самсон? Он теперь твой друг, он и мой брат, но я ненавижу его: это он проклятый выжег твои глаза. Они были, как голуби при потоках вод, купающиеся в молоке – а он их выжег, проклятый» (М-3. Л. 34).

Третий вариант. «Далила (страстно). Он обманул меня, проклятый! Что я понимала? – а он клялся, что ты волхв и что тебя надо убить. Он злой и криводушный, он и теперь таит в сердце обманы и ложь, но я узнала его. Он думает, что он сам пришел сюда, а это я привела его, клянусь богиней Иштар, это я привела его! И я ненавижу его: это он, проклятый, выжег твои глаза. Они были, как голуби при потоке вод, купающиеся в молоке, а он их выжег, проклятый! Ты хочешь мести, Самсон? Сладкой мести, как фарсисское вино? Настанет час силы нашей, и мы его убьем, на огне сожжем его подлое сердце. Поверь мне, возлюбленный!» (М-3. Дополнительный лист).

Пятое действие второго варианта начинается эпизодом, которого прежде не было. В храме Дагона филистимляне обсуждают последние тревожные новости: страшная буря в Аскалоне, разрушена Газа, пьяные воины напали на торговцев-иудеев. Диалог блуждает, полон недоговоренности, усмешек, пауз, молчания – так создается атмосфера неопределенности, зыбкости того, что совсем скоро должно произойти в храме. Одновременно эта мизансцена становится фоном для торжественного выхода Верховного жреца, Галиала, главного военачальника Беф-Епанима (его не было в первом варианте, именем Беф-Епаним назывался Второй вельможа) и «печального и строгого» Фары. Прежде надменный и решительный Галиал, теперь страшится предстоящего, видит слепоту филистимлян, сознает свое одиночество и обреченность. «Но я один! – говорит он Фаре, напомнившему о его великих замыслах. – Взгляни на эту толпу: одни смеются, другие плачут, женщины кормят детей, как будто не настал час гибели для всех – и никто не знает! Ах, Фара, если бы у меня был такой Бог, как у Самсона!» (М-3. Л. 112).

В третьем варианте эта тема отчаяния Галиала, прозвучавшая как горестное признание другу, расширяется до пространного монолога: «Взгляни на эту толпу, на это стадо глупцов, занятых собою. Кто из них молится? Кто ждет? Взгляни: одни смеются, другие ссорятся из-за места и зовут приставника; честные женщины кормят детей, а нечестные мыслят о разврате, шепчутся с любовниками. Вон Гефтора кивает мне головой... Здравствуй, здравствуй, Гефтора, ты тоже погибнешь, блудница! Смеется и счастлива – как будто не настал час гибели для всех! Или пля-

скою думаешь спастись? <...> Звучат по камню шаги Самсона – чем встретим его? Надо молиться, надо взывать и бить себя в грудь истступленно. Надо, чтобы и камни в храме молились и были горячи, как огонь. А это что? Все погибло! Придет Самсон и услышит безмолвие камня, и покажется ему храм пустым и не имеющим Бога – и кто остановит его руку, если поднимется на нас? Ах, Фара, я если бы у меня был такой Бог, как у Самсона!» (М-3. Л. 113-114).

Серьезной правке подвергся и эпизод, в котором жрец требует, чтобы Галиал ударил Самсона. В первом варианте предписание жреца сразу же выполняется; во втором – положение и внутреннее состояние Галиала сложнее, он пытается спорить, сопротивляться приказу, осознает свою несвободу и в конце концов обреченно заискивает перед Самсоном.

Первый вариант. «Жрец (тихо). Теперь встань. (Громко и протяжно.) Слуга царев, верный Галиал! Преисполни чашу скорби и унижения раба Самсона, сына Маноя из Цоры, и ударь его десницей твоею по ланите.

Галиал (тихо). Так надо, друг! Я тихо...

Со страхом, скрыть которого не в силах, прикасается рукой к щеке Самсона. Тот неподвижен» (М-2. Л. 159).

Второй вариант. «Жрец (тихо). Теперь встань. (Громко и протяжно.) Слуга царев, верный Галиал, приблизься! Преисполни чашу скорби и унижений раба Самсона, князя израильского, и ударь его десницей твоею по ланите. (Негромко.) Бей же.

Галиал (в страхе шепчет жрецу). Этого не надо. Что ты еще придумал?

Главный жрец (из-за колонны). Здесь я повелеваю. Бей.

Галиал (отступая). Я не стану, я не могу.

Самсон неподвижен, как будто не слышит. В толпе недоумение, гул. Ахимелек, встав, через головы гневно смотрит на Галиала.

Галиал (нерешительно подвигаясь). Самсон, ты позволишь мне... Самсон, клянусь, я сам не знал, они хотят погубить тебя и меня...

В толпе крики: «Бей же! Что же ты стоишь! Что же ты медлишь! Он боится!» Толпа испугана.

Галиал. Самсон, друг...

Нерешительно, точно обжигаясь, прикасается рукою к щеке Самсона. Тот неподвижен, как и прежде» (М-3. Л. 122-123).

Еще одна важная мизансцена первого варианта – встреча Самсона и друга Галиала Фары. Обращает на себя внимание реплика, адресованная главному герою: «Мое имя Фара, и я первый раз вижу тебя близко, Самсон» (М-4. Л. 157). Во втором варианте в аналогичной ситуации говорит Самсон: «А, Фара. Дай руку, филистимлянин, ты хорошо натягиваешь лук. Но лев мой, я тогда ошибся, когда сказал, что твой. Ты слышал, как он взревел, умирая?» (М-3. Л. 119). Видимо, в первом варианте отсутст-

вовал эпизод охоты на льва, именно поэтому Самсон и Фара встречаются только однажды в конце трагедии. В окончательном тексте Фара не только яростно спорит с Самсоном из-за убитого льва (Четвертое действие. Картина вторая), но и своей безрассудной отвагой пытается вернуть Галиалу утраченное мужество, именно ему, своему единственному другу, говорит Галиал о своих сомнениях и страхе.

Несомненный интерес представляет и стилистическая правка пьесы. При всем ее функциональном разнообразии – довольно определенно тяготение к стилизации, к ритмичной торжественности. В первом варианте автор вписывает в машинописный текст: Судия Израильский, Я Судия Самсон; зачеркивает «три года» (срок, прошедший с момента ослепления Самсона) – вписывает: «семь лун». Во втором варианте было: «Бог Израильский», в окончательном тексте: «Бог Израиля».

Другие примеры поисков максимально точных слов.

Первый вариант реплики Самсона: «Ты слышишь, как воют шакалы? Это они ищут падаль» (М-2. Л.22). Второй вариант: «Ты слышишь, как воют шакалы? Это они пришли на труп льва, которого я убил» (М-3. Л.40).

Эпизод, в котором Галиал делится с Фарой своими мыслями о Самсоне: «Тогда он показался мне ничтожным жалким рабом, сошедшим с ума от слепоты». В окончательном тексте – несколько иная лексика: «Тогда он показался мне ничтожным жалким рабом, разум которого погас от слепоты» (М-3. Л. 52).

Реплика Фары, обращенная к Галиалу и касающаяся Самсона: «Прикажи его убить». В третьем варианте: «Прикажи его добить, как слепого коня» (М-3. Л. 52).

Далила, увидевшая только что убитого льва: «Какая у него грива, я умру, купаясь в ней». После правки: «Какие у него космы, я умру, купаясь в них» (М-3. Л. 98).

Эпизод на охоте. Ремарка. Было: «Самсон падает лицом вниз на труп льва, нащупывая стрелу». Окончательный текст: «Самсон опускается на колени у трупа льва, нащупывая стрелу» (М-3. Дополн. лист).

Интересно еще одно наблюдение. Финал первого варианта трагедии остался практически неизменным до конца работы автора над текстом – несколько вписанных фраз только усиливают патетику последних слов Самсона. Думается, за этим стоит изначальная определенность авторских представлений о главном герое, усложнение которого от варианта к варианту происходило опосредованно, преимущественно за счет уточнения рисунка тех персонажей, которые находились в непосредственной близости к нему.

Несомненно, Л. Андреев был удовлетворен результатами своей работы. В письме к Немировичу-Данченко от 6 апреля 1915 г. (к этому

времени был готов второй вариант трагедии) он сообщил, что его очень порадовало мнение о трагедии Ф. Сологуба: «<...>он находит, что в “Екатерине Ивановне” и “Самсоне” я являюсь как бы восстановителем греческой трагедии, мифотворцем, и проводит интересную параллель между этими вещами и Эвридикой и Прометеем».¹ И здесь же слова уверенности, что пьеса, задуманная как психологическая, «исключительно на переживаниях», именно такой и получилась: «“Самсон в оковах” есть опыт трагедии психологической, и опыт удавшийся. Дух остается на трагической высоте, но из тела не вылезает, слит с ним в единое живое; и чувства даны, как таковые, и не в идее, не в божественно-временном отвлечении. Самсон – пророк, который и на двор ходит и с Богом беседует. И здесь метод правды и переживаний, т.е. психологический подход может получить полное для себя торжество, пожалуй, еще небывалое».²

¹ УЗТГУ-266. С. 270.

² Там же. С. 269.

«С неизбежным не споря...»
О судьбе и преодолении в эмигрантской
лирике Георгия Иванова

Легко ли принять предопределенность событий собственной жизни, если увидишь их мрачную суть? Среди бесчисленных вариантов ответов припоминается, например, двойственность суждения Печорина, тосковавшего по истинному «наслаждению, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою», но и признававшегося в своем фатализме, не мешавшем «решительности» его характера: «...что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!»¹ Вот только доставало бы нам мудрости, гласит известная истина, чтобы отличать, когда нужно действовать, а когда принимать то, чего нельзя изменить.

Глубину и значительность зрелой поэзии Георгия Иванова в немалой степени обнаруживает его трактовка «судьбы» – этой извечной темы мирового искусства. Являясь одной из самых заметных тем творчества поэта, как и многие другие в его стихах, она звучит многозначно, разветвляясь рядом мотивов, создающих семантическое поле, поэтическое напряжение в котором определяет противостояние полярных суждений о предопределении и степени личной свободы. Двойственная суть мироощущения Г. Иванова отразилась в них в полной мере: наподобие маятника, тема судьбы раскачивается у него от обреченности – к надежде, от покорности – к попыткам своеволия, «боя», выражавшимися не столько в действии, сколько в утверждении собственного достоинства перед лицом «неизбежности». Тема эта сплетается у Г. Иванова с рядом иных – свободы, творчества, счастья, звучащих не менее амбивалентно. Ощущение счастья – «желанного», но «бедного» – перебивается контрмотивом несчастья, «затхлый воздух свободы» соседствует со «светлым холодом тюрьмы».² Все это прошито инвариантными образами-знаками

¹ Лермонтов М. Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 588

² Здесь и далее стихи Г. Иванова цитируются по изд.: Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005

судьбы: «сияние», «волны», «лодка», «поток», уносящий «лодку» и другие.

В стихах раннего (петербургского) периода творчества Г. Иванова тема судьбы практически не слышна. А если звучала, то представляла как эстетски манерная фигура речи: «Я не пойду искать изменчивой судьбы / В краю, где страусы, и змеи, и лианы...» (1917). Или: «Но медлишь ты, и вот я обречен луне, / Тоске и улицам пустого Петрограда...» (1914).

По-настоящему развернется она уже в его эмигрантской поэзии. Следует отметить, в движении темы отразилась главная проблема ивановской лирики в целом – это, «проблема идентификации его различных “я”, проблема распознавания внутреннего “я” в череде радужных художественных отражений – перед лицом смерти».³ Началось это в эмиграции, ибо именно там, после трагического осознания невозвратности прежней России, а, значит, и невозможности собственного пути назад, в омытой страданиями поэзии Г. Иванова, как отмечает В. Заманская, «поменялись местами две ипостаси: поэт и человек – причина и следствие. Прежде причиной был поэт; теперь единственная первопричина – Я, человек как таковой. Без нее поэзия пуста; она одна поэзию делает явлением, а поэта большим поэтом».⁴

В знаменитом сборнике 1930 года «Розы», открывшем наконец Г. Иванова как «большого поэта», о смерти говорится много. Там «над закатами и розами», над «небом, слегка декадентским», над «бледно-зеленым огнем» и душевными вечерами средиземноморского юга царит тотальное ощущение обреченности, конечности всего и вся:

Для чего, как на двери небесного рая,
Нам на это прекрасное небо смотреть,
Каждый миг умирая и вновь воскресая
Для того, чтобы вновь умереть.

Для чего этот легкий торжественный воздух
Голубой средиземной зимы
Обещает, что где-то – быть может, на звездах –
Будем счастливы мы.

Обвиненный некоторыми современными поэту и более поздними критиками в «нигилизме» и «упадничестве» (Г. Струве), воспевающий «бессмыслицу» и жизни, и смерти сборник «Розы», кажется, действи-

³ Арьев А. Пока догорала свеча (О лирике Георгия Иванова). // Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 32

⁴ Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002. С. 267

тельно изобилует мрачной символикой, вполне определенно указывающей на причину депрессивных настроений поэта – острое ощущение неизбежности конца. В этих стихах много говорится о смерти, но, в отличие от подлинных декадентов, Георгий Иванов, при всей своей любви, например, к Сологубу, не эстетизирует ее, ибо она попадает у него в более широкий экзистенциальный контекст, связана со сложившимися к этому моменту жизни сущностными представлениями, значительно изменившимися по сравнению с прежним миропониманием поэта. Смерть предстает в стихах как выражение некоей разрастающейся все более и более глобальной «неизбежности» (впечатляет сама частотность использования этой лексемы, особенно в поздних ивановских стихах). Эта «неизбежность» то синонимически сближается с понятием судьбы, то расходится с ним в антитезе:

Холодно бродить по свету,
Холодней лежать в гробу.
Помни это, помни это,
Не кляни свою судьбу.

Ты еще читаешь Блока,
Ты еще глядишь в окно.
Ты еще не знаешь срока –
Все неясно, все жестоко,
Все навек обречено.

Перед этой «неясной» угрозой теряет смысл все, даже границы между «здесь» и «там» (инвариантный мотив лирики Иванова):

И, конечно, жизнь прекрасна,
И, конечно, смерть страшна,
Отвратительна, ужасна,
Но всему одна цена.

Все бессмысленно? Однако выводы о нравственном нигилизме Г. Иванова, казалось бы, естественно вытекающие из приведенных поэтических высказываний, будут преждевременными. Ивановский «талант двойного зренья», дихотомичность мышления поэта,⁵ сказывающиеся в привычке к раскачиванию смыслов порой даже в пределах одного текста, подводят нас к другому выводу: чем очевиднее обреченность «все-го», тем ценнее то, что дано нам в ощущениях. К этой мысли Г. Иванов

⁵ См. об этом: Лопачева М. «Неперекаемая реальность целого» (Антитеза и оксюморон в произведениях Георгия Иванова). // Литературные чтения. Сборник статей. – СПб.: СПбГУКИ, 2005. (Труды. Т. 166)

возвращается довольно часто: «Помни это, помни это – / Каплю жизни, каплю света...». В толковании «судьбы» открывается не столько «нигилизм», сколько трагизм его мироощущения.

Неизбежным подобное наполнение темы сделал тяжелый экзистенциальный опыт эмигрантского самоопределения. Стихи и проза Г. Иванова 1930-х годов несут ощущения зыбкости бытия, брошенности, бессмысленности существования на вожделенном «острове Цитера», превалируют над чувством освобождения. Эмиграция для многих в его поколении оказалась духовной западней, приведя немалую часть из них к тяжелым кризисным состояниям, чему свидетельством – поэзия В. Ходасевича, М. Цветаевой, Г. Адамовича, Б. Поплавского и других. С горькой иронией обрисована в статье Г. Иванова «О новых русских людях» (1933) разновидность «подпольного человека», сформированного эмиграцией: «Русское подполье наших дней ждет еще своего изобразителя. (...) Оно неисчерпаемо богато страданием, и его духовный опыт очень велик. “Подполье” – это главным образом все те, кто за пятнадцать лет революции не выплыл на поверхность ни в эмиграции, ни в России, не участвовал ни в каком строительстве, не играл никаких ролей, те, кто никак общественно не “осуществился” после распада России. (...)»

Лицо “нового человека” туманно: оно двойится, троеится, четвертится. Идеи его путаны, противоречивы, пестры. В принявшем за пятнадцать лет отчетливые формы, разделенном непроходимым рубежом, выкристаллизовавшемся, несколько даже окаменевшем мире русской жизни он, “новый человек”, растерянно глядит вокруг себя, не зная, во что верить, что отрицать, на что надеяться... (...) Он “подкидыш” – о его родословной можно только гадать. Он христианин, отрицающий Христа, антибольшевик, не доверяющий эмиграции, он не признает рубежа, но по обе стороны его – он равно чужой действующим и там и здесь законам».⁶

Для самого Г. Иванова, так и не адаптировавшегося по-настоящему за границей и с годами все сильнее тосковавшего по России, в «распроклятой судьбе эмигранта» особенно невыносимой оказалась именно эта межеумочная неопределенность существования, растянувшееся на годы временное, пространственное и творческое «пограничье».

По улицам рассеянно мы бродим,
На женщин смотрим и в кафэ сидим,
Но настоящих слов мы не находим,
А приблизительных мы не хотим.

⁶ Иванов Г. Собр. соч. В 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 574 -575

И что же делать? В Петербург вернуться?
Влюбиться? Или Опера взорвать?
Иль просто – лечь в холодную кровать,
Закреть глаза и больше не проснуться...

Довольно часто в стихах зрелого Г. Иванова появляется эта – в гамлетовском духе – синтаксическая конструкция с союзом *или*. Характерно однако, что ситуация экзистенциального выбора постоянно осложнена у Г. Иванова отмеченным выше представлением о фатальной обреченности, трагической предопределенности любого из выбранных вариантов решения:

Счастья нет и мы не дети.
Вот и надо выбирать –
Или жить как все на свете,
Или умирать.

Отразившийся в лирике Г. Иванова 1930-х годов процесс формирования его нового «я» очевидно связан с осознанием себя в контексте «эмигрантской быти» со всеми ее неожиданными проявлениями, чем, возможно, в какой-то мере объясняется сосредоточенность поэта на проблеме судьбы. Подвешенность, зыбкость существования в настоящем, неясность завтрашнего дня – эти ощущения неизбежно ведут к желанию заглянуть в будущее, в «книгу судьбы», создают условия для «встречи» человека с судьбой. По мнению В. Н. Топорова, такая «встреча» может произойти в «некоем пространственно-временном центре», при этом «сильнее» всего судьба обнаруживает себя, когда «застигает» человека. «Отмеченность этой ситуации не вызывает сомнения: она главный узел в жизни человека, подлинный суд над ним, то взвешивание его последней сути, которое определяет истинную цену его в свете высших из применимых к нему критериев. В этом узле пространственно-временное связывается с человеческим и судьбоносным, профетическим».⁷

В биографии Г. Иванова и ее художественном отражении явно просматриваются два таких «пространственно-временных центра» – описанная выше ситуация осознания экзистенциальной сути «эмигрантской быти» (конец 1920-х – 1930-е годы) и последние годы жизни поэта, когда его понимание судьбы предстанет в трагическом контексте распознавания своего «я» перед лицом смерти уже не как абстрактной угрозы, а вполне конкретной «неизбежности», своим дыханием коснувшейся лично самого Иванова. Вспомнимся в эти «центры», точки «встречи» с судьбой.

⁷ Топоров В. Судьба и случай. // Понятие судьбы в контексте разных культур. Сборник. М., 1994. С. 39

После выхода сборника «Розы» современники поэта сразу почувствовали в его стихах это всеобщее – для русской диаспоры – переживание, выраженное столь точно психологически, столь уповательно художественно, что молодое поколение эмигрантов буквально «заболело» рядом ивановских текстов, особенно «суицидным» стихотворением «Синеватое облако...», под которое, вспоминал В. Перелешин, много «водки было выпито (...), им мы все просто бредили. (...)

Синеватое облако,
И еще облака...

И это было бесподобно. Лучше и Ахматовой, и Гумилева». ⁸ Трагический смысл открывшейся судьбы «застигнутым» ею эмигрантам в стихах Г. Иванова казался потрясающей правдой надличностного масштаба: «Невероятно до смешного: // Был целый мир – и нет его...». По словам Ю. Терапиано, рецензировавшего в 1937 году «Розы» и «Отплытие на остров Цитеру», поэт в этих книгах сумел почувствовать и передать, как никто другой, «тему крушения, человеческого одиночества, гибели и прощения, высшего оправдания случившегося – и во вне, и в душе отдельного человека», попытался понять, а не только принять ход вещей, сделать «прорыв не только в сторону логически ясного, но и в область невидимого, противоположного нашей логике и нашему понятию о счастье и жизни, которое выше судьбы не только отдельного человека, но целой эпохи». ⁹

Характерно, что в текстах, где слышны раздумья о судьбе и эмоциональная их рефлексия, в этот период часто звучат у Г. Иванова «мы» и «ты» («Как лед наше бедное счастье растает, / Растает как лед, словно камень утонет, / Держи, если можешь, – оно улетает, / Оно улетит, и никто не догонит».) В стихах этих осознание катастрофичности эмигрантской судьбы, в ее национальном «изводе», сублимируется переходящим из текста в текст образом заснеженной России. Но естественная в теплой Европе тоска по русским зимам в ивановской интерпретации попадает в разные контексты. С одной стороны, это символ оставленной родины с ее «звоном бубенцов издалика», с «черной музыкой Блока», что «на сияющий падает снег». И эти воспоминания – источник жизненной силы. В другом значении «снега» и «зимы» у Г. Иванова отчетливо проступает мрачный экзистенциальный смысл: «снег», «лед», «холод» – инвариантные образы- знаки судьбы, не обещающей счастья, во всяком случае, здесь, не «на звездах»:

⁸ Литературная учеба. 1989. №6. С. 6

⁹ Терапиано Ю. Встречи: 1926 – 1971. М., 2002. С. 194 -195

Замело тебя, счастье, снегами,
Унесло на столетия назад,
Затоптало тебя сапогами
Отступающих в вечность солдат.

Только в сумраке Нового Года
Белой музыки бьется крыло:
– Я надежда, я жизнь, я свобода,
Но снегами меня замело.

Еще одно излюбленное выражение судьбы у Иванова – образ «лодки», то отплывающей (и это говорит еще о возможности выбора: «Легкие лодки отчалили / В синюю даль навсегда...»), то уносимой «поток» или «волнами». Но это движение по воле «волн» у Г. Иванова звучит отнюдь не пушкински-байроническим упоительным восторгом перед лицом неизвестности, мечтой о новых берегах («Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной угрюмый океан...»), а, напротив, вполне пессимистично, ибо означает фатальную невозможность изменения хода событий, необратимость его:

Это месяц плывет по эфиру,
Это лодка скользит по волнам,
Это жизнь приближается к миру,
Это смерть улыбается нам.
Обрывается лодка с причала
И уносит, уносит ее ...

Музыкальный строй здесь как никогда явственно отражает содержание: анафора и повторы делают почти «материальным» ощущение стихии, во власти которой оказалась «лодка».

Поэтическая родословная Г. Иванова, восходящая не столько к акмеизму, с которым он был связан «членством» в «Цехе поэтов», работой в «Аполлоне» гумилевского времени, сколько – к И. Анненскому, А. Блоку, Ф. Сологубу и вообще к символизму, дает о себе знать и еще одним инвариантным мотивом, вполне определенно говорящим о вершении судьбы, о ее власти – мотивом «волн». Унося «в синюю даль навсегда», волны, в традиции символизма, еще и несут Весть, это своего рода «некая речь, выраженная знаками природы, соответствующая теллургическому “шепоту” и к тому же анаграмматически вписанная в миф Логоса (“ВОЛна” – “сЛОВО”)), – отмечает А. Ханзен-Лёве.¹⁰ По словам этого известного исследователя символистской мифопоэтики, лишь поэту

¹⁰ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. СПб., 2003. С. 683

дано понимать «беседу волн, речь Неизвестного (“Кто-то”), исчезающую в безымянных глубинах сердца, в белом Ничто, где, по представлениям герметическо-мистической апофатики царят абсолютное безмолвие и высшая интенсивность выражения...».¹¹ Как правило, Весть эта печальная, тревожная. (См. у Блока: «Грусть несказанных намеков / В долгом журчанье волны...».¹² И еще: «Слышу волн круговое движенье, / И больших кораблей приближенье...»¹³). Столь же часто вслушивается в «речь» волн лирический герой Г. Иванова, как правило, прочитывая в ней безысходный смысл:

Голубая речка,
Синяя волна,
Времени утечка
Явственно слышна.

Голубая речка
Предлагает мне
Теплое местечко
На холодном дне.

Или еще откровеннее: «Волны шумели: “Скорее, скорее!” / К гибели легкую лодку несли...».

В этих стихах, как во многих других, слышна уже не просто эмигрантская тоска по «погибшему счастью», но и понимание глобального смысла жизни вообще. В них проступает мрачный вектор пути «человека как такового». Экзистенциалистская формула «бытие-к-смерти» у Иванова интерпретируется как неотвратимое движение всего сущего в направлении «холодного ничто»:

Приближается звездная вечность,
Рассыпается пылью гранит,
Бесконечность, одна бесконечность
В леденеющем мире звенит.

Эмигрантская участь – лишь один из актов нескончаемой трагедии жизни и смерти. Выброшенность изгнанных личных судеб рифмуется для Георгия Иванова с безоружностью человека перед решениями высшей воли или запоздалостью ответов на гамлетовские вопросы:

¹¹ Там же. С. 689

¹² Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 2. М. – Л., 1960. С. 45

¹³ Там же. С. 34

Так иль этак. Так иль этак.
Все равно. Все решено
Колыханьем черных веток
Сквозь морозное окно.

Годы долгие решалась,
А задача так проста.
Нежность под ноги бросалась,
Сустилась суета.

Все равно. Качнулись ветки
Снежным ветром по судьбе.
Слезы, медленны и едки,
Льются сами по себе.

Но тому, кто тихо плачет,
Молча стоя у окна,
Ничего уже не значит,
Что задача решена.

«Черные ветки» (в первой строфе) – еще один инвариантный, идущий из ранней лирики Г. Иванова мотив, означающий мертвящее действие осенне-зимней злой воли. Эта воля противостоит жизни: «Черные ветки, шум океана, / Звезды такие, что больно смотреть, / Все это значит – поздно иль рано / Надо и нам умереть...». Комментируя приведенное выше стихотворение, А. Арьев предполагает: «...разгадка в том, что лирическое “я” Г. Иванова исчезает в “другом”, в том, “кто тихо плачет у окна”. О себе говорится как о постороннем. Из мира субъектов поэт сам себя переводит в мир объектов. С собой у него сче́ты сведены. Это и есть экзистенциальное содержание апофатико-нигилистического мироощущения позднего Георгия Иванова».¹⁴ Думается, дело не только в апофатике, но и в расширении самого этого лирического «я», умеющего к тому времени совмещать как индивидуально-личное, так и некий исторический социальный опыт, что и создает особую достоверность и «всеобщность» переживания. Об этих свойствах лирики Г. Иванова размышлял еще в 1957 году В. Марков, сравнивая поэта с «двумя остальными “ки-тами” эмигрантской поэзии» – Ходасевичем и Цветаевой. По мнению критика, первый из них – «неличный поэт, он редко приоткрывает закоулки своей души. Но он не принимает и мира вокруг себя, и поэтому редко видит его (в широком смысле, конечно; детали он видит хорошо). Верховная ценность для него – культура, традиция. (...) Цветаева знала лишь себя и свое слово. Мир входит в ее стихи только густо выкрашен-

¹⁴ Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 606

ным в краски ее личности. (...) Георгий Иванов видит мир и многое в нем понимает. Именно поэтому, несмотря на традиционные, в сущности, средства, стихи его звучат “модернистично”. Но в это м видении мира есть что-то на редкость общее всем, как будто воспринимает не отдельное неповторимое сознание, а какой-то обобщенный человек нашего века. (...) В этом смысле фамилия Иванов даже символична. (...) Мы все Ивановы, другой Цветаевой не т и быть не может, Ходасевичи вымерли и вымирают».¹⁵

Критик-эмигрант несколько категоричен, защищая доброе имя поэта от хулителей, обвинявших его в циничном нигилизме и холодной созерцательности (А. Бем и др.), он дает понять, что безнравственности и всего остального В Г. Иванове не больше и не меньше, чем в иных его соотечественниках. По Маркову, для эмигрантов он не менее «современен», чем Некрасов для своего времени. Думается, это все-таки издержка полемики, ибо «злободневности» и «народности» в некрасовском духе, несмотря на не раз обыгранную самим поэтом «знаковую» фамилию, в его произведениях искать нет смысла. Да и неким Ивано́вым в его стихах все же противопоставляется Ива́нов. Однако важнее другое: критик еще за год до выхода, возможно, самой глубокой книги Г. Иванова («1943-1958. Стихи») прозорливо заключает, что по его произведениям «историки потом будут изучать сознание нашей эпохи».¹⁶

Но вернемся к самому событию – «встрече» с судьбой лирического героя Г. Иванова, осознавшего суть эмиграции и вынужденного делать экзистенциальный выбор. Как же жить с этим знанием своей участи? Стихи 1930-х годов отражают нелегкий душевный опыт эмигрантского самоопределения в контексте нового знания о себе, своем статусе и об участии братьев по «свободе», когда уже стало ясно, что «рай» оказался «адам» («Спит спокойно и сладко чужая страна. / Море ровно шумит. Наступает весна / В этом мире, в котором мы мучимся...»). Ясно и то, что возвращение в прежнее невозможно, ведь того Петербурга и той страны, которые любили, уже не существует («А, может быть, России больше нет...»). Ясно, что возродить всего этого нельзя, как нельзя войти в одну и ту же реку дважды, а бороться – бесполезно: «...И ничему не возродиться / Ни под серпом, ни под орлом!». Как пережить эту выворачивающую душу тоску от сознания, что твои попытки строить жизнь в любой момент могут быть пресечены «росчерком судьбы»? Что все разобьется о сонную вечность?

¹⁵ Марков В. О поэзии Георгия Иванова. // Критика русского зарубежья. В 2 ч. Ч. 2. М., 2002. С. 412

¹⁶ Там же. С. 412

Паруса уплывают на север,
Поезда уплывают на юг,
Через звезды, и пальмы, и клевер,
Через горе и счастье, мой друг.

Все равно – не протягивай руки,
Все равно – ничего не спасти.
Только синие волны разлуки,
Только синее слово «прости».

Как жить? Наверное, учиться безразличию, не пытаюсь заглядывать раньше времени «за край земли», «где вечности пустая гладь», учиться смирению, привыкая к мысли, что все равно мы главного не узнаем, что там, «за синим краем», – то, «чего не надо знать». Однако подлинный драматизм зрелой поэзии Иванова открывается, наряду с иными ее свойствами, в сюжетах не стихающего противоборства различных устремлений лирического «я», в бесконечных смысловых инверсиях, круговерти «да» и «нет», зачастую происходящей даже в пределах одного текста. И это отнюдь не игра в слова. Так, в стихах 1930-х годов призывы принять свою участь и оставить суетные попытки что-то глобально изменить в ней перебиваются выражением робкой надежды на иной расклад жизни, ожидания чего-то, несмотря на грустные предчувствия. И все это сплетается по оксюморонному принципу в некой «надежде безнадежной», разворачивается разными своими смыслами:

В шуме ветра, в детском плаче,
В тишине, в словах прощанья
«А могло бы быть иначе»
Слышу я как обещанье.

Но далее «тень надежды безнадежной Превращается в сиянье». А это «сиянье», как и «надежда», в контексте лирики Г. Иванова может нести в себе различные семантические варианты, но прежде всего ассоциируется с «холодным ничто», трагическим «торжеством» некоей надличностной объективной силы, с актом «развоплощения» и «слияния» с вечностью. В цитируемом стихотворении «сияние» – холодно, оно вбирает все блики прежней жизни («Все сгоревшие поленья, / Все решенные задачи, / Все слова, все преступленья...»). Оно – знак конца, поэтому в свете его глухо – камнем – падают «слова прощанья», звучавшие в первой строфе каким-то обещанием, а сейчас – приговором: «А могло бы быть иначе», – что подчеркивается при повторении этой строчки отделенностью ее от остальных в катрене.

Можно сказать, вся поздняя лирика Г. Иванова расположена между двумя полюсами. Один из них – представление о существовании челове-

ка как о лунатическом скольжении «по карнизу», и движение это управляется «сияньем» («рукой судьбы»?): «Лунатик в пустоту глядит, / Сиянье им руководит, / Чернеет гибель снизу...». Человеку же дано лишь глядеть «в холодное ничто, / В сияньи постигая то, что выше понимания...». Другой полюс – незатихающий трепет «надежды», столь же многозначной, как и «сияние». На этом полюсе – то, что противостоит диктату надличностного: желание счастья, жажда жить в полную силу, несмотря ни на что. Показательно для этого ощущения не раз обыгранное Ивановым словосочетание «и все-таки», маркирующее стремление к полнокровной, подлинной жизни, неумолчную «надежду» на что-то:

И все-таки тени качнулись,
Пока догорала свеча.
И все-таки струны рванулись,
Бессмысленным счастьем звуча...

Сознание лирического героя Иванова словно маятник раскачивается между этими бесконечными «есть надежда» – «нет надежды». Пытается иной раз и «зависнуть» посередине, найти компромиссные формулы существования. Так, если ощущение невозможности счастья побеждает и все начинает казаться бессмысленным, в то время как душа, самое существо сопротивляются участи пассивного ожидания конца, и еще достает воли, и еще сильна жажда действия, – у Г. Иванова предлагается ход, достойный сильного человека. Это ход в духе Кьеркегора, заявлявшего: «Да, я не господин своей судьбы, а лишь нить, вплетенная в общую ткань жизни! Но если я и не могу ткать сам, то могу обрезать нить».¹⁷ Георгий Иванов, не раз касавшийся суицидной темы, в цикле «Rayon de Rayonne» (1949-1950) рисует, как решить все просто, по-офицерски, не ожидая «срока», и, главное, – «добровольно», то есть хотя бы так сохранив собственное достоинство. Не случайно одно из стихотворений этого цикла перефразирует его же, ивановское, «Синеватое облако...» (1929) и метрически, и композиционно, и тематически:

Добровольно, до срока
(Все равно решено),
Не окончив урока,
Опускайтесь на дно.

С неизбежным не споря
(Волноваться смешно),
У лазурного моря
Допивайте вино!

¹⁷ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов-на-Дону, 1998. С. 29

Улыбнитесь друг другу
И снимитесь с земли,
Треугольником, к югу,
Как вдали журавли...

Кроме «возврата к латинской традиции философского стоицизма», о котором пишет в связи с этим текстом А. Арьев,¹⁸ можно увидеть в данной «французской», «южной» версии «северного» стихотворения (случайную ли?) переключку с финалом бунинского «Кавказа» (1937). Именно так, сохраняя спокойствие и достоинство, в представлении И. Бунина, мог застрелиться муж героини в этой практически невыдуманной, за исключением финала, истории.¹⁹ В рассказе речь идет о Сочи, русском побережье Кавказа, но характерен подчеркнутый и Буниным, и Ивановым, контраст «сладостного» юга – и трагедийности происходящего на его фоне, «наслаждения» последнего объятия с жизнью – и офицерской твердости решения. Переключка удивительно очевидна: «На другой день по приезде в Сочи, он купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского,пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух пистолетов».²⁰

Как известно, Г. Иванов не поставил, подобно бунинскому герою, «точку пули в конце пути» (Маяковский). И это не от недостатка решимости (грубовато-прямолинейные формулировки в поздних стихах, ссоры и разорванные связи с рядом соотечественников, в том числе и с друзьями, возможно, объясняются как раз военным, офицерским архетипом: мужчины его рода служили, он первым прервал традицию, первым «пал на поле литературной брани»²¹). Суицидный мотив, как и многое в ивановской лирике, звучит амбивалентно. Проигрывая в уме сюжет «до срока» обрезанной «нити», герой Иванова понимает, что терять пока еще есть что: голос любимой женщины, «миллионнолетнюю земную красоту», сны о заснеженной родине, «искусства сладкий леденец». Потому-то столь часты в его стихах 1930-1940-х годов холерические перепады между «добровольно, до срока» и отчаянным: «Если бы жить... Только бы жить... / Хоть на литейном заводе служить...». Но это не от отсутствия позиции. Это естественная реакция человека, «настигнутого» судьбой. Двойственная суть переживания после «встречи» с нею именно в

¹⁸ Арьев А. Указан. издание. С. 626

¹⁹ Литературное наследство. Т. 84. Кн. 1. Иван Бунин. М., 1973. С. 394

²⁰ Бунин И. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. М., 1988. С. 259

²¹ Арьев А. Указан. издание. С. 106.

этом – в осознании того, что «все обречено», и в острой, щемящей любви ко всему обреченному миру, в жалости к самому себе.

Лирический герой Иванова все же пытается проникнуть в смысл «урока», преподносимого судьбой. Есть ли у человека выбор, кроме самого крайнего («самоубийство, наконец»), если «все решено» без его участия? Оказывается, есть. Самостояние, своеволие возможно, по Иванову, даже вкупе с осознанием «бесчеловечного» равнодушия жестокой судьбы. В ряде его стихотворений иллюстрируется старый мудрый способ сохранить достоинство в безнадежной ситуации: не имея возможности изменить ход событий, ты можешь изменить свой взгляд на них. В этой философии немного стоицизма, но иногда это звучит у Г. Иванова протестом, попыткой отстоять хотя бы право собственного взгляда на мир:

С бесчеловечною судьбой
Какой же спор, какой же бой?
Все это наважденье.

... Но этот вечер голубой
Еще мое владенье.
И небо. Красно меж ветвей,
А по краям жемчужно...

Очевидно, что, при кажущейся кротости, готовности смириться, это все же «спор». Упрямство «спорщика» выдает предлог «но». Коль скоро «все обречено», то единственная свобода человека, позволяющая сохранить собственное достоинство, заявляет Г. Иванов, это свобода изменения ракурса. Волеизъявление это или лекарство, помогающее забыться? Думается, и то, и другое. Иной раз поэт иронично дает «мастер-класс», демонстрируя способы сохранить самообладание путем «переключения» ракурса:

Как все бесцветно, все безвкусно,
Мертво внутри, смешно извне,
Как мне невыразимо грустно,
Как тошнотворно скучно мне...
Зевая сам от этой темы,
Ее меняю на ходу.
– Смотри, как пышны хризантемы
В сожженном осенью саду –
Как будто лермонтовский Демон
Грустит в оранжевом саду...

Своим умением насладиться, «пока не поздно, / Ведь искать недалеко, / Тем, что в мире грациозно, / Грациозно и легко», поэт щедро делит-

ся с читателем. Но делает это не без горькой иронии, а то и просто эпатажно, действуя в логике им же осмеянного нового «подпольного человека» под лозунгом: «Все дозволено!» – в мире, где нет гармонии, где относителен порядок «да» и «нет», «верха» и «низа».

Так двойственно и иронично звучит мотив принятия судьбы, покорности лирического героя (по словам В. Маркова, «конформизм») в двух стихотворениях, реминисцирующих юношескую миниатюру А. Ахматовой времен акмеизма «Я научилась просто, мудро жить...» (1912). В первом из них – «Еще я нахожу очарование...» – как и героиня Ахматовой, научившаяся смиренно ценить жизнь в ее «подробностях простых», будь то «в овраге лопухи» или «огонь на лесопилке», лирический герой Г. Иванова не без удивления обнаруживает в себе чудом сохранившуюся способность радоваться «случайным пустякам» вроде «романа без конца и без названия» или «розы, вянущей в руках». И эта найденная на тротуаре ивановская роза, и никнувшая «гроздь рябины желто-красной» у Ахматовой говорят «о жизни тленной и прекрасной».²² Но прозрачная грусть ахматовских строк отзывается едко-щелочной вариацией в ивановском тексте, ибо он произрастает из нелегкого собственного экзистенциального опыта поэта и, несмотря на «циничное» снижение его «фирменного» мотива розы, говорит по сути о том же – красоте и тленности. Но акцент поставлен иначе. Потому-то и ценно живое и трепетное в этом мире, что миг его цветения столь краток: «Мне нравится, что на ее муаре / Колышется дождикок серебро, / Что я нашел ее на тротуаре / И выброшу в помойное ведро».

Едким оксюморонам звучит и другая интерпретация ахматовской темы, построенная по центонному принципу («Я научился понемногу...»). Стихотворение также говорит об опыте принятия данного свыше порядка вещей. Совпадение в первой строке его с Ахматовой можно было бы счесть случайным, если бы не перекличка и в содержании первых строф. У Ахматовой:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу,
И долго перед вечером бродить,
Чтоб утомить ненужную тревогу.

Примерно о том же, но подчеркнуто сниженно – у Иванова:

Я научился понемногу
Шагать со всеми – рядом, в ногу.

²² Ахматова А. Соч. В 2 т. Т.1. М., 1990. С. 58

По пустякам не волноваться
И правилам повиноваться.

Случайно ли рифменное созвучие двух первых строк у Г. Иванов со второй и четвертой ахматовскими? Как знать... Бога Иванов прямо упоминал чрезвычайно редко,²³ но неназванным Он присутствует в этом стихотворении, и не только упоминанием неких «правил», но и антитезой Аду во второй строфе:

Встают – встаю. Садятся – сяду.
Стозначный помню номер свой.
Лояльно благодарен Аду
За звездный кров над головой.

Как видим, – очередной случай амбивалентности содержания. Уставо-смирненное выражение лица лирического героя, демонстрация опрощения в будничной лапидарности строк – все это разрушается последним двустушием. «Лояльность» – кажущаяся. Это опять «спор» с судьбой, но и результат постижения ее «урока»: даже «на дне», в Аду, он оставляет за собой право на свободу направления взгляда, выбора ракурса. Похоже, именно такая судьба – Ад – научила по-настоящему видеть и ценить «звездный кров».

Два последних из приведенных текстов Г. Иванова входят в состав завершающего творчество поэта стихотворного сборника «1943-1958. Стихи», а конкретнее – в один из его вершинных циклов «Дневник». В многозвучном содержании сборника отражен опыт последнего десятилетия жизни поэта, опыт постижения высоких и трагических истин. В стихах, написанных в самом начале 1950-х годов, можно услышать и отзвуки потрясения от очередной «встречи» с судьбой, переживание момента «застигнутости» нелегким знанием о своей личной участи («И, проснувшись от резкого света, / Видим вдруг – неизбежность пришла, / Как в безоблачном небе комета, / Лучезарная вестница зла».) Для Г. Иванова и И. Одоевцевой это были действительно непростые годы полубездомного существования после утраты разбомбленного в годы войны особняка под Биаррицем. Неприспособленность к практическим сторонам жизни, неумение дипломатически ладить с людьми, резкость и неосторожность суждений Г. Иванова о современниках привели эту чету к серьезным материальным проблемам, а в самые последние годы жизни поэта – к определенной литературной изоляции в силу такого обстоятельства, как проживание в приюте для престарелых в Йере, местечке на юге

²³ Об апофатическом аспекте миновоззрения поэта см. названную работу А. Арьева (вступительная статья и комментарии к изданию лирики Г. Иванова).

Франции. Открылось Г. Иванову знание и о собственном близком конце, когда стало ясно, что та тяжелая форма гипертонии, которой он страдал, неизлечима и ведет его «к смерти семимильными шагами». Свидетельства физических страданий (но не жалобы!) разбросаны по стихам 1950-годов («Меня уносит океан / То к Петербургу, то к Парижу. / В ушах тимпан, в глазах туман, / Сквозь них я слушаю и вижу...»), содержатся в письмах к Роману Гулю, с которым его связывала с 1953 по 1958 год (год смерти Иванова) «эпистолярная дружба».²⁴ Так в письме от 29 июня 1955 года из Йера в Америку на беспокойство Р. Гуля о его здоровье он иронично сообщает некоторые подробности: «Давление поднимается, но рифма не идет. Кстати, спасибо за заботу о моем давлении. Но мой случай не так прост. Сильные средства для меня прямой путь к кондрашке – мое давление надо не сбивать, а приспосабливать к организму. Черт знает что. Я всегда чувствую, что мироздание создал бездарный Достоевский...».²⁵ Все это сообщает последней книге поэта (предчувствовавшего, кстати, что она последняя) особый драматизм и суровую честность, с какою говорится о простых и страшных вещах. А за всем сказанным – мы чувствуем – стоит то «самое главное», о чем лучше «промолчать».

Книгу оценили современники поэта, но оценили отнюдь не однозначно. Особенно поражают суждения, прозвучавшие уже после смерти автора. И дело не только в том, что об умерших – либо хорошо, либо ничего. Дело в том, что именно в этой книге, особенно после того, как очертился земной круг Иванова, проступает подлинный масштаб его личности. Однако некоторые критики умудрились прочитать в ней многое «с точностью до наоборот». Так, в статье «Судьба поэта», опубликованной в парижской газете «Русое воскресенье» через четыре месяца после смерти поэта, критик Г. Месняев, справедливо отметив такие мотивы сборника, как «исчезновение надежд, безотрадность грядущего, страх и пугающая неизвестность этого будущего, безнадежная старость», словно не дочитав книгу до конца, приходит к удивительно поверхностным выводам. По мнению рецензента, эти настроения «привели к тому, что (...) творчество Г. Иванова стало отличаться ярко враженным отчаянным, доведенным до предела пессимизмом, отрицанием, неверием, нигилизмом. Для того, чтобы побороть такие настроения и сохранить веру в жизнь, надо было бы иметь немалый запас здоровых понятий и убеждений, почерпнутых из здоровых национальных источников. К сожалению, такого запаса у Георгия Иванова не оказалось. (...) К концу своей жизни «князь» зарубежной русской поэзии потерял буквально все, чем люди живы. Неверные пути, по которым он пошел в начале своей

²⁴ Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции. В 3 т. Т. 3. М., 2001. С. 209

²⁵ Там же. С. 218

сознательной жизни, – привели его к провалу».²⁶ Критик явно «не услышал» щемящей тоски поэта о России, «не заметил» удивительных по чистоте и искренности ивановских стихов о любви. Но главное, – не оценил того мужества, с каким преодолевает поэт ясно осознаваемую экзистенциальную ситуацию.

Значительное место в этой лирической хронике отведено нескончаемому диалогу с судьбой, звучащему, как и в 1930-е годы, дихотомично. Снова «я» Иванова раскачивается между покорностью («Жизнь потерял, а покой берегу...»), сознанием неотвратимости хода событий («И лодка – повернувшись так, / Не может повернуться этак...») и – неутихающей надеждой («А если не предрешено? / Тогда ... И я могу проснуться / (О, только разбуди меня!), / Широко распахнуть окно / И благодарно улыбнуться / Сиянью завтрашнего дня»). Но антиномичность этих ощущений, вечная ивановская инверсия «да» и «нет» говорят не о «духовном провале» и цинизме, а, напротив, о незаурядности личности поэта, ибо человек вообще, по словам, Н. Бердяева, «странное существо – двоящееся и двусмысленное, имеющее облик царственный и облик рабий, существо свободное и закованное, сильное и слабое, соединившее в одном бытии величие с ничтожеством, вечное с тленным. Все глубокие люди это чувствовали».²⁷

Суждение философа весьма наглядно иллюстрирует вся лирика Г. Иванова, но особенно ее финальные страницы. В его поздних стихах, принадлежащих дискурсу судьбы, тема получает новое наполнение. По-новому зазвучал мотив свободы, заявил о себе мотив суда. Поэт не скрывает того шока, который испытал в момент «застигнутости» судьбой:

Я жил как будто бы в тумане,
Я жил как будто бы во сне,
В мечтах, в трансцендентальном плане.
И вот пришлось проснуться мне.

Проснуться, чтоб увидеть ужас,
Чудовищность моей судьбы...

Эта «встреча» с судьбой вызвала целую гамму ощущений. Перед замаячившей совсем близко дверью «в восторг развоплощения», раскачиваясь «на границе снега и таянья, / Неподвижности и движения, / Легкомыслия и отчаяния», герой Иванова словно вслушивается в собственное «сердцебиение, головокружение», привыкая к «голубой ночи одиночест-

²⁶ Цит. по изд.: Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2005. С. 629

²⁷ Бердяев Н. Смысл творчества. М., 2006. С. 68

ва», к сознанию несбыточности надежд и счастливых пророчеств: «Точно звезды встают пророчества, / Обрываются! Не сбываются!...». Замечательны эти восклицательные знаки: все существо поэта сопротивляется, душа кричит от отчаяния, но – «неизбежность пришла...».

Сложные сюжеты, в которых раскрывается «диалектика души» ивановского лирического героя перед лицом судьбы, героя, в котором уживаются «сильное и слабое», могут представлять и в оксюморонном виде:

Я хотел бы улыбнуться,
Отдохнуть, домой вернуться...
Я хотел бы так немного,
То, что есть почти у всех,
Но что мне просить у Бога –
И бессмыслища, и грех.

Обманчивая простота строк, бытовая разговорность интонации вдруг оборачиваются в конце стихотворения горько-ироничным «трансцендентальным» смыслом. Речь ведь идет не только об усталости от жизни, но и об осознании «греха», а значит, и о суде над самим собой. Самоирония проникает у Г. Иванова в самые «неподходящие» по тематике тексты, как бы сигнализируя о трезвой оценке автором самого себя, об авторефлексивном движении, результатом которого становится как самопознание, так и новое видение действительности:

Иду и думаю о разном,
Плету на гроб себе венок,
И в этом мире безобразном
Благообразно одинок.

Но слышу вдруг: война, идея,
Последний бой, двадцатый век...
И вспоминаю холодея,
Что я уже не человек,

А судорога идиота,
Природой созданная зря -
«Урра!» из пасти патриота,
«Долой!» из глотки бунтаря.

Это бесстрашие в самооценках – не поза и не результат утраты «всего, чем люди живы». Скорее это знак преобразования сознания, вошедшего в новое информационное пространство после «встречи» с личной судьбой. В такие моменты, отмечает В. Н. Топоров, в человеке происходят важнейшие изменения. «Объект судьбы, от нее зависящий, он впер-

вые “сравнивается”, – “совпадает” с нею, становясь достойным ее, потому что отныне он знает главное и непререкаемое – ее суд о себе. Теперь он может сознательно принять этот суд и отдаться этой судьбе, признаваемой своей, но может и вступить с нею в спор, заявляя о своем суде над самим собой... (...) Этот прорыв в “новое” знание – прорыв к самопознанию, вольный или невольный отклик на сократовский призыв познать самого себя, заявка о достоинстве человека, личности».²⁸

По сути в последних стихах «Дневника» и «Посмертного дневника» (не вошедшего в названную книгу 1958 года) разворачивается волнующий сюжет, в котором отражен процесс выпрямления личности после давящего «приговора судьбы». Лирический герой Иванова обретает подлинную духовную свободу (трагический парадокс!) именно сейчас, когда реально ощутил холодное дуновение из двери, открытой «в восторг развоплощенья». Осознав свой близкий конец, он уже отчетливо слышит, как «...Сухо шелестит омела, Тянет вечностью с планет...». Но финальный акт жизни и творчества Г. Иванова – это мудрый и мужественный ответ на извечный вопрос о свободе воли, что, возможно, явилось результатом верно усвоенного «урока» судьбы, к сожалению, по мнению философа, преподаваемого, как правило, «умышленно с опозданием». Состоит он в том, «что человек должен жить не по судьбе, но по своей свободной воле, которая должна направляться некоей независимой системой ценностей. Жить только “по судьбе” – отказ от свободы воли; без оглядки на судьбу, означает выбор эгоцентрической, изолирующей человека от мира (...) позиции».²⁹ Наверное, истина, как всегда, посередине.

Как выражение некоей «срединной» позиции можно рассматривать предельную (даже в сопоставлении с предыдущим творчеством) антиничность поздних стихов Г. Иванова. Последние его поэтические страницы буквально пульсируют перемежающейся чередой контрмотивов. Покорность судьбе сменяется надменным и холодным равнодушием к ней, что явно не одно и то же: «Злость? Вернее, безразличье / К жизни, к вечности, к судьбе...». Или еще: «От будущего я немного, / Точнее – ничего не жду. / Не верю в милосердие Бога, / Не верю, что сгорю в аду». Как видим, даже здесь упрямыми «не верю» опять заявлено о самостоянии независимой личности. Налицо очередное проявление дихотомичности художественного мышления поэта, одной из форм выражения которой у Иванова, как отмечалось выше, были оксюморонная неразделимость противопоставляемого, перетекание «да» в «нет» и наоборот. Сама по себе функция этих бесконечных цепочек из антонимичных пар двой-

²⁸ Топоров В. Указан. работа. С. 40

²⁹ Там же. С.39

ственна. С одной стороны, она отражает вывод Г. Иванова об относительности границ и ценностей, о равноценности всего и вся перед «холодным ничто». Не задолго до смерти с эпатирующей солдатской прямо-той он не раз это декларировал («Уже давно пора забыть понятия: / Добро и зло...»). Но с другой стороны, говорит об угадываемом автором спасительном для универсума балансе противоположных начал, диалектической сущности всех процессов в мироздании и в микрокосме отдельной человеческой души.

Выражением найденного баланса между «жить по судьбе» и «жить по своей собственной воле» становится развернувшийся в поздних ивановских стихах лирический сюжет преодоления. Позволим себе не согласиться с завершающим давнюю статью Н. Богомолова суждением: «Конечно, есть различные способы преодолеть бесконечный ужас, “скуку мирового безобразья”, “отвратительный вечный покой”. Поэту Георгию Иванову все они казались ложными, не отвечающими его представлениям о жизни. Так что не будем искать у Иванова этого преодоления, а будем ему благодарны и за то, что он с такой отчетливостью описал нам состояние человека, находящегося у самой последней черты, нарисовал пейзаж той местности, за которой начинается небытие».³⁰ В том-то и дело, что Г. Иванов, создавая хронику своего ухода и ведя репортаж из означенной «местности», отразил не только ужас, но и борьбу «сильного и слабого» (Н. Бердяев) начал в человеке, «спор» с «бесчеловечной судьбой».

Кажется, по андрогинному (оксюморонному?) принципу в самом лирическом «я» Иванова слились две ипостаси, сменяющаяся активность проявления которых и вызывает к жизни в его прощальных стихах бесконечные цепочки «наоборотов» (А. Арьев). Одна из этих ипостасей заявляет о себе не то старческими, не то почти женственными интонациями, вызывая к состраданию и участию:

Не избежать мне неизбежности,
Но в свете завтрашнего дня
Мне хочется немного нежности
От ненавидевших меня.

Этой составляющей ивановского «я» все еще свойственно стремление держаться за хрупкую надежду, прятаться от неотвратимого («А может быть, еще и не конец?»). Другая ипостась «я» поэта проявляется в мужественной и суровой простоте, жесткой натуралистичности подробностей. Не сатанинская усмешка циника и нигилиста, каковым зачастую

³⁰ Богомоллов Н. Талант двойного зренья. // Иванов Г. Избранное. М., 1989. С. 523

аттестовали Иванова в критике, а присутствие духа, трезвое сознание сильного человека и, конечно, горечь прощания слышатся в мрачной иронии автора над самой ситуацией:

Вечер. Может быть последний
Пустозвонный вечер мой.
Я давно топчусь в передней, -
Мне давно пора домой.

В горле тошнотворный шарик,
Смерти вкус на языке,
Электрический фонарик,
Как звезда, горит в руке.

Как звезда, что мне светила,
Путеводно предала,
Предала и утопила
В Средиземных волнах зла.

Наряду с иронией и самоиронией сохранить достоинство помогает поэту опора на духовный опыт предшественников, особенно ценимых им. Часто упоминаются в прощальных ивановских стихах Тютчев, Анненский, Блок и, конечно, Пушкин: «Вы мне все роднее, вы мне все дороже. / Александр Сергеевич, вам пришлось ведь тоже / Захлебнуться горем, злиться, презирать, / Вам пришлось ведь тоже трудно умирать». Вероятно, могла поддерживать мысль о трудном уходе как неизбежно высокой цене мастерства, плате за судьбу художника:

...Бессильно лежит восковая рука
В сиянии лунном на одеяле.
Удушливый вечер бессмысленно пуст.
Вот так же, в мученьях дойдя до предела,
Вот так же, как я, умирающий Пруст
Писал, задыхаясь...

Особую значимость, уникальную ценность приведенным на предыдущих страницах стихам Г. Иванова придает то, что они написаны действительно слабеющей рукой, а некоторые продиктованы жене в августе 1958 года. В конце месяца поэта не стало. Безусловно, многие строки «Посмертного дневника» незыблемы со стороны формы. Но немало и таких, что не могут не изумить. Поражает в них неумолкаемый творческий дух. В этом-то и состоит суть сюжета преодоления, развернувшегося в последних стихах Иванова. Неутраченная способность к созданию «музыки» («В обладании полным ума, / В обладании полным таланта...

(...) умираю...»), способность вслед за литературными учителями – Тютчевым, Анненским – предметом поэтической рефлексии делать абсолютно все («Отчаянье я превратил в игру...»), способность беспощадной искренности, а, главное, – сохранившиеся до конца свежесть чувств, владение техникой изменения поэтического «ракурса», укрупняющего и проясняющего, если надо, «миллионнолетнюю земную красоту», – все это свидетельство победы духа, преодолевшего страх перед исполнением «приговора судьбы».

Н. Бердяев писал: «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление. В нем есть переживание силы. (...) Ужас, боль, расслабленность, гибель должны быть преодолены творчеством. Творчество по существу есть выход, исход, победа».³¹ Такую победу (к сожалению, не всеми современниками замеченную и оцененную) одержал над обстоятельствами личной судьбы Георгий Иванов, для которого живущая в нем мощная творческая энергия стала источником силы, помогавшей ему до конца сохранять чувство собственного достоинства. Заглянув в проем «двери», в «голубое ничто», поэт смог справиться с естественной для любого человека оторопью именно благодаря «музыке»:

Я попросту хлороформирую
Поэзией свое сознание.
И наблюдаю с безучастием,
Как растворяются сомнения,
Как боль сливается со счастьем
В сияньи одереветнения.

Но это, конечно же, не просто «анестезия», самый доступный поэту способ забыться, род наркотика. Именно последнее пограничье, близящийся «распад» делают личность, свидетельствует Иванов, понастоящему свободной и самодостаточной.

Лебедями проплыли сомнения,
И тревога в сияньи померкла,
Без труда растворившись в душе,
И глядела душа, хорошея,
Как влюбленная женщина в зеркало,
В торжество, неизвестное мне.

Эта хорошеющая душа, выпрямляясь тем упрямее, чем очевиднее становилась неизбежность, все-таки до последнего спорила с судьбой. Признавая ее неминуемое «торжество» («Какой же спор? Какой же

³¹ Бердяев Н. Указан. издание. С. 7.

бой?...»), Г. Иванов все-таки немного лукавит, ибо не изменяет своим привычным «но», то и дело разворачивая тему «на ходу»; право на очередное переключение «ракурса» он все же оставляет за собой: «И совсем я не здесь, / Не на юге, а в северной, царской столице. / Там остался я жить. Настоящий Я – весь».

Не ужас и не подавленная покорность, а спокойное достоинство сильного человека, готовность к финалу слышны в этих стихах-странствиях по прошлому. «Голубое ничто» не властно над ним, он уже не подвержен его гипнозу. Герой Г. Иванова отворачивается от маячащего впереди равнодушного и холодного «торжества». «Пейзажу той местности, за которой начинается небытие», он предпочитает поэтическую грезу, главное в которой – трепетные подробности, говорящие о счастье и красоте, что звучат, например, в одном из последних стихотворений поэта:

...Я даже вспоминать не смею,
Какой прелестной ты была
С большой охалкою сирени,
Вся в белом, в белых башмаках,
Как за тобой струились тени
И ветра ласковый размах
Играл твоими волосами
И теребил твой черный бант...

Что же это, как не победа творческого духа над равнодушной и «бесчеловечной судьбой»?

Советский писатель в Париже.
Парижская жизнь в советских травелогах
конца двадцатых годов

*Читайте чужой быт, как книгу /.../*¹
Лев Никулин

1. Взгляд другого

В парижских «Последних новостях» 15 июня 1927 года появилась заметка:

«Съезд советских писателей.

В последние дни в Париже наблюдается наплыв советских писателей, образовавших “Союз русских художников” в Париже. Союз устраивает выступления уже приехавших Вл. Лидина, Мих. Слонимского, О.Савича, Эльзы Триоле, Ольги Форш и Ильи Эренбурга. В июле предусмотрено отдельное выступление находящегося сейчас в Париже Анатолия Мариенгофа»².

5 мая газета извещала о приезде Лидии Сейфуллиной, выступавшей «в советском рабочем союзе с чтением своих произведений из быта сибирской деревни». Далее сообщалось о приезде Маяковского, который тоже собирается выступать, «но не в кругу “своих”, а открыто и публично»³.

Черед имен, мелькающая перед читателем газеты, показательна. К советским литераторам, упомянутым в «Последних новостях», можно добавить И.Э.Бабеля, Вс.В.Иванова, В.М.Инбер, Л.В.Никулина, тоже посетивших Париж в 1927 году. Слово «съезд» – политический каламбур, подчеркивающий масштаб явления. В год десятилетия советской власти, на фоне новых дипломатических успехов Советского Союза – писательские поездки в Европу приобретают привычную для СССР «массовость».

¹ Никулин Л. Письма об Испании. М.: ГИХЛ, 1935. С. 166.

² Последние новости. 1927. 15 июня. № 2275. С. 3.

³ Последние новости. 1927. 5 мая. № 2234. С. 3.

Многие советские литераторы, побывавшие Париже в 1927 году, повторяют поездку через несколько лет. Л.Никулин дважды – в 1929-1930 и 1933 годах, Бабель в 1933 году, а И.Эренбург и О.Савич проводят в Париже больше времени, чем в Москве. Теперь советский путешественник живет в Европе подолгу, не просто глотая впечатления, но погружаясь по мере возможности в стиль жизни. Намного обстоятельнее становятся и описания путешествий. Они по большей части задумываются как цикл очерков и последовательно, из номера в номер, печатаются в одной из советских газет. Затем цикл очерков появляется в виде отдельной книги. Наиболее значительной продукцией поездок 1927 года стали книги В.Инбер «Америка в Париже» (1928), Л.Никулина «Вокруг Парижа (Вображаемые прогулки)» (1929), О.Форш «Под куполом» (1929). Ряд травелогов, стремясь к общей схеме, расширяет при этом жанровые рамки. Книги путевых очерков В.Лидина «Пути и версты» (1927) и И.Эренбурга «Виза времени» (1931) включают в себя тексты разных лет, описывающие разные поездки, с преобладанием европейских очерков конца 1920-х годов (второе издание «Визы времени», вышедшее в 1933 году, почти на треть дополнено очерками 1931 года). Цикл Л.Сейфуллиной «Из заграничных впечатлений» (1927), печатавшийся в ленинградской «Красной газете», отдельной книгой не вышел, но вошел в собрание сочинений Сейфуллиной 1931 года. Интересно, что в нем рассказано лишь о Польше и Германии, Париж – финальная точка путешествия – выпадает из травелога (у Эренбурга и Лидина Париж тоже занимает сравнительно мало места, однако Европа рассматривается как бы с точки зрения Парижа, русского парижанина). М.Слонимский создал по результатам поездки повесть «Западники» (1928), построенную во многом как путевой очерк. Бабель же лишь в 1937 году, подгоняемый требованиями времени, опубликует в журнале «Пионер» краткий (в своем характерном стиле) очерк «Путешествие во Францию».

Дипломатическое признание Советского Союза изменяет функции путешествия: пропагандистское задание более не выделяется, а лишь подразумевается; на первый план выходят задачи рекламного характера – представить за рубежом новую страну, ее жителей и культуру. По сути, с середины 1920-х годов поездка советского писателя нацелена на установление культурного контакта, завязывание культурных коммуникаций. С точки зрения этой задачи, «массовость» писательского десанта понятна: СССР хочет представить в Европе сразу всю новую литературу. Характерно, что писатели читают лекции о советской литературе, рассказывают не только о себе, но и своих коллегах.

Поначалу удивляет тот факт, что в списке путешественников преобладают не партийные и пролетарские авторы, а писатели-попутчики¹. Однако такой отбор имеет внутреннюю логику. Для поездки необходимы знание языков (по меньшей мере, владение французским), способность к коммуникации (близость по воспитанию к тем, с кем предстоит общаться в буржуазных столицах), претензия на внеидеологический взгляд. К тому же предпочтение, по-видимому, отдается опытным путешественникам: тем, кто в прошлой жизни, до 1917 года, бывал в Европе. Л.Никулин (как и Эренбург), долго жил в Париже в качестве политического эмигранта. В.Лидин путешествовал по Европе ребенком (как и Эренбург²), учился в Германии (как и К.Федин), О.Форш в 1907 году совершила длительную поездку в Париж и Мюнхен. Такие люди способны рассуждать о вырождении Европы со знанием дела.

Иная мотивация у тех немногих писателей, которые выезжали в Европу без знания языков и без какого-либо опыта западной жизни. Например, у Вс.Иванова, поехавшего в Париж в компании Никулина, но быстро вернувшегося домой. По воспоминаниям Никулина, театральный деятель Малышев долго убеждал Иванова: «/.../ раз Борис Пильняк ездит за границу, то Всеволоду Иванову и подавно надо /.../, тем более потому, что во Франции перевели и издали “Бронепоезд 14-69”»³. Революционные пролетарские писатели (пишущие о революции и гражданской войне, как в случае с Вс.Ивановым) придают путешествиям «масковость». Кроме того, их показывают Западу как образец нового человека (человека новой культуры), созданного в советской стране. Характерно, что в путешествии роли меняются: «попутчик» превращается в основную фигуру, революционный же писатель становится попутчиком «попутчика». Таково же их соотношение и в сфере письменной фиксации поездки: попутчик, как правило, создает травелог, революционный писатель ничего о поездке не пишет.

Основная цель поездок советских писателей – Париж, его посещают все без исключения, но теперь (в отличие от первой половины 1920-х, когда Париж был, как правило, конечной точкой путешествия) путешественники усложняют маршрут. Многие из них едут из Парижа во французскую провинцию или другие французские города – для сравнения (Никулин в Шартр и Орлеан, Форш в Лурд и тот же Шартр, Бабель в

¹ Термин, предложенный в начале 1920-х годов для обозначения классово чуждых литераторов, готовых к сотрудничеству с советской властью.

² Впервые И.Эренбург побывал в Европе в 1901 году: он ездил в Эмс, на курорт, вместе с матерью.

³ Никулин Л. О мятежной и гордой молодости // Всеволод Иванов – писатель и человек. Воспоминания современников. Изд. 2, доп. М.: Сов. пис., 1975. С. 163.

Марсель). Обычным делом становится и посещение соседних стран (заодно). О.Форш из Франции едет в Италию, в Сорренто к Горькому (у Горького в Сорренто маршруты советских писателей часто пересекаются). В.Инбер из Парижа направляется в Брюссель, делает доклад о современной литературной Москве, а затем возвращается в Париж. Бабель едет из Парижа и в Италию и в Бельгию. А Маяковский весной 1927 года по пути в Париж и на обратном пути в Москву останавливается в Варшаве, Праге и Берлине, встречается с писателями и выступает с чтением стихов. То же пристальное внимание к Восточной Европе (дополнительно мотивированное, правда, и сложностями с французской визой) отличает и травелог Л.Сейфуллиной. Эренбург, в какой-то степени повторяя маршрут своего Хулио Хуренито, не торопясь, объезжает страны Восточной Европы в 1927-1928 годах. Этот замедленный темп позволяет писателю осмотреться и увидеть детали.

Карта Европы в сознании советского путешественника значительно усложняется. Столицей континента по-прежнему является Москва, советский писатель по-прежнему свысока смотрит на европейца. Но каждая из стран Восточной Европы обретает свое лицо: Польша теперь отличается от Чехословакии. Буржуазные города Европы больше не сливаются друг с другом, они получают имя, а с ним и политический вес. Берлин для советского человека больше не узловая станция, а Варшава – не выцветший провинциальный городишко. Это центры больших европейских государств, ведущих свою политику. Это центры национальных культур, различия между которыми глаз путешественника (познавшего зачатки национальной гордости во время поднятия красного флага на рю Гренелль в 1924 году и впервые при этом ощутившего советскую культуру как национальную) замечает и фиксирует.

Национальная точка зрения все громче заявляет о себе, тесня классовую. На рубеже 1920-х – 1930-х годов противоречивость их соединения еще ощущается апологетами всемирной пролетарской революции. Показательно предисловие Ф.Раскольникова (вскоре ставшего невозвращенцем и одним из первых обвинившего Сталина в забвении ленинских идеалов) к книге очерков Эренбурга «Виза времени» (1931): «Основной недостаток книги заключается в стремлении Эренбурга разгадать метафизическую “душу” каждой нации вместо изучения своеобразных экономических условий, определяющих нравы, обычаи, политический строй, философию и культуру данной страны. Эренбург придерживается устарелой теории национальных характеров. /.../ Эренбург проглядел

такую “мелочь”, как классовую борьбу /.../»¹. Резкость, прямота и критическая заостренность формулировок отличает стиль 1920-х годов; Раскольников – детище той эпохи. Книга Эренбурга была созданием эпохи новой. Классовая борьба и экономика стран по-прежнему актуальны в травелогах 1930-х, есть они и у Эренбурга (хоть и в меньшей степени, чем у других путешественников), но основу описаний все чаще составляет культура нации во всех ее проявлениях – в том числе и экономическом. Проблема национального характера становится центральной практически в любом травелогe (у Форш, у Инбер, у Никулина). Различаются лишь подходы к проблеме.

Новому взгляду способствует и новое положение путешественника. Поэты перестали быть «полпредами» и превратились в советских «общественников». Они посещают Европу по приглашению общественных писательских организаций – товарищей по цеху. Писательская поездка тщательно освобождается от любых намеков на официальность. С одной стороны, власть таким образом подчеркивает (для внешнего наблюдателя) самостоятельность деятеля культуры, с другой, усиливает (для самого путешественника) ощущение «короткого поводка»: без помощи советских полпредств он не может свободно передвигаться по Европе. В очерках Сейфуллиной есть эпизод, ярко иллюстрирующий новое положение писателя. Во время чаепития в советском представительстве в Варшаве Сейфуллина посоветовала молодому польскому поэту В.Б. побывать в СССР: «Если будет возможность, обязательно приезжайте». «В Праге мне сообщили поддержку из правой варшавской газеты. Было напечатано буквально: “Писательница Сейфуллина обещала польским поэтам левого уклона поездку в СССР в ближайшем будущем”. В СССР мне товарищи говорили: “Не выступайте, пожалуйста, за границей от лица Совнаркома”. Честное слово, я не выступала, свидетели – представители полпредства в Польше /.../»². Показательны и фраза анонимных «товарищей» и обстоятельное (почти школьное, нарочитое) оправдание писательницы. Советский писатель – не официальное лицо, это принципиальная позиция по отношению к Западу. С другой стороны, советский писатель иногда живет в западных столицах непосредственно в советских представительствах; в таких случаях поведение писателя откровенно контролируется обеими сторонами (сотрудниками полпредства и иностранной полицией). Повторяющимся мотивом путевого очерка становится слежка за писателем (Эренбург и Сейфуллина описывают вар-

¹ Эренбург И. Виза времени. М.;Л.: ГИХЛ, 1931. С. 5-6. Предисловие Ф.Раскольникова повторено и во втором, дополненном издании книги Эренбурга (1933 год).

² Сейфуллина Л. Из заграничных впечатлений // Сейфуллина Л. Собр. соч.: Под ред. В.Правдухина. Том VI. М.;Л.: ГИХЛ, 1931. С. 164.

шавских шпииков, Сейфуллина и дипломат-писатель А.Аросев – парижских). Так структуралистски-знаково подчеркивается сохранение официального подтекста у формально частного визита.

Знаменательно, что даже нарком просвещения Луначарский (с 1927 года выполняющий и дипломатическую работу при Лиге наций), выступая в Париже перед журналистами, играет в частное лицо – обыкновенного деятеля культуры, представителя богемы при советском правительстве. Эту игру Луначарского подчеркивает ирония «Последних новостей»:

«Это собственно не доклад, а беседа о том, как он, Луначарский, там в СССР боролся за освобождение искусства. Теперь искусство в СССР свободно. Сначала оно было в плену у агитации. Но он, Луначарский, доказал своим товарищам, что искусство одно, а агитация другое, и они поверили. /.../ В доказательство свободы искусства в СССР Луначарский рассказывает о чрезвычайном добродушии цензурного комитета, который, мол, разрешает все кроме порнографии. /.../ Вот, например, Станиславский. Бракует все пьесы с революционным и социальным настроениями /.../. Поставил реакционнейшую пьесу “Братья Турбины” Булгакова [«Дни Турбиных». – Е.П.]. Тут уже цензурный комитет не выдержал и запретил. Но он, Луначарский, запротестовал и защитил. “Помилуйте, актеры работали, творили”...»¹.

Тезис свободы искусства, его независимости от власти, – важнейший в презентации Луначарского. Продолжая игру в свободу, советские литераторы в Париже создают общественную организацию (что звучит одинаково прогрессивно и для либерального западного и для советского уха) и начинают издавать свою (в противовес эмигрантским) русскоязычную газету. С одной стороны, эта политическая игра указывает на переориентировку советской «внешней пропаганды» (по аналогии с «внешней политикой»): здраво оценив обстановку, она обращается теперь не столько к пролетариату, сколько к либеральной и левой интеллигенции Запада. С другой стороны, частная позиция путешественника в соединении с изображаемой свободой творчества и приоритетами национальной (не классовой) культуры открывает возможность межкультурной коммуникации. Отступившая идеологическая рутина обнажает самую жизнь, писатель наблюдает другие народы, иные нравы и картины, и эти зарисовки, сделанные советским (русским) сознанием, становятся основой травелогов.

Именно на этом этапе советское путешествие приобретает «взгляд другого». Например, путешественник М.Слонимского из повести «За-

¹ А.Б. На лекции Луначарского // Последние новости. 1927. 27 мая. № 2256. С. 3

падники» с самого начала поездки готов воспринимать чуждый мир как другой, аналогичный, параллельный: «Он не противился этой своей неожиданной готовности вобрать в себя все чужое, что двигалось и сверкало перед ним»¹. Европа для него по-прежнему разделена на зоны, но теперь это не линии политики, а линии стиля жизни, общей культуры. Движение и сверкание – характеристики Варшавы. Вслед за ней путешественник видит из окна вагона Германию: «Это была другая планета. Планета эта изрезана была дорогами изумительной прямизны и чистоты и застроена крытыми красной черепицей каменными домиками. /.../ Это было непохоже на правду. Это утомляло. Это даже вызывало варварский протест. Хотелось внести хоть какой-нибудь беспорядок в этот четко распланированный, аккуратно расчерченный мир»². И наконец, за окном начинается Франция: «Когда поезд тронулся, Андрею показалось, что Европа кончилась, и вновь началась Россия, и даже не Россия, а что-то еще восточнее, еще беспорядочнее и диче. Но это просто начинался другой порядок, чем в Германии, и другой беспорядок, чем в России. Это была Франция»³. Слово «другой» доминирует в описании Европы, это следствие нового взгляда. Характерно, что Франция кажется Андрею значительно более близкой России, чем Германия. Это восприятие человека, не ограниченного Рапальским договором, – взгляд без политических очков.

2. Парижские гиды

С лишением путешествия официального статуса меняется и характер текста, создаваемого по ходу поездки. Переходя из сферы политики в сферу частной жизни, путешественник ищет новую литературную форму. Удачное определение травелога нового типа дал Л.Никулин в заглавии своей первой книги о Западе – путеводитель, «воображаемые прогулки». Эта формулировка активно используется Никулиным и в лекциях, которые он читает по следам поездки 1927 года. Путеводитель – особый вид нарратива, в котором сконцентрирован накопленный опыт туриста. Это далекое от официального высказывание, в котором информация исходит от обобщенного частного лица и адресовано обобщенному частному лицу. Лишь в неопределенной обобщенности отправителя и получателя информации можно усмотреть легкий оттенок официальности. Это именно то, что нужно для фиксации на бумаге полуофициального путешествия советского писателя.

¹ Слонимский М. Западники // Слонимский М. Сочинения. Т. II. М.;Л.: Земля и фабрика, [1929]. С. 16.

² Там же. С. 17-18.

³ Там же. С. 19.

В форму путеводителя идеально укладывается и приобретенный новым травелогом «взгляд другого». Путеводитель показывает иное, незнакомое: намечает маршруты, выделяет и описывает достопримечательности, приводит краткие исторические справки. При этом читатель становится спутником путешественника: повествователь в этом нарративе – посредник между читателем и чужой жизнью, он точка соединения культур. Объяснения непривычного снимают антитезы: жизнь «у нас», присутствующая в опыте повествователя и читателя, подразумевается, но не упоминается. Все внимание сосредоточено на ином – обычаях, правилах поведения, укладе жизни.

Традиционные для путеводителя мотивы заполняют травелоги конца 1920-х годов. Например, маршруты: «Уйдем из Пантеона и по пути к Люксембургскому саду /.../»¹; «Возле площади Сен-Мишель помещается улица “Сент-Андре дез-Ар”. /.../ там есть один тупичок...»². «Прутиков выбегал из отеля через “Пляс Эстрапад” (здесь между огромными павильонами убит был Петлюра) к поражавшему его мысль Пантеону»³. Характерно указание на историческое значение места, будто сделанное на бегу экскурсоводом. Или сведения из истории средних веков: «Мы минуем черные аркады Лувра /.../, издали виден зуб башни Сен-Жак, церковь Сен-Жермен Оксеруа. С этой колокольни был дан сигнал в Варфоломеевскую ночь. Из окна Лувра король Карл стрелял в убегающих гугенотов»⁴. Или описание нравов, правил поведения в иной культурной среде: «Что делать в воскресенье на бульварах с двух до пяти часов дня? В пять часов, по примеру парижан, можно с деловым видом сидеть в кафе. В семь – время обеда. Но до пяти, до часа аперитива, есть только один выход – синема»⁵; «В Берлине Рождество проходит, как болезнь с необычайно длинным инкубационным периодом. Берлин еще не болен, но легкая сыпь, в виде пряников, кукол и елочных украшений, уже выступила весьма обильно»⁶.

Советский травелог образца 1927 года комбинирует два типа путеводителя. С одной стороны, в каждой книге встречаются главы-очерки с обобщенно-безличным взглядом – читателя проводят по улицам, предлагая ему нарезку впечатлений: «Париж с птичьего “дуазо”» у О.Форш, «Жизнь с точки зрения Эйфелевой башни» у В.Инбер, первые главы книги Никулина с присущими путеводителю топонимическими («Сло-

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). М.: Земля и фабрика, [1929]. С. 86.

² Инбер В. Америка в Париже. С. 89.

³ Форш О. Под куполом. С. 8.

⁴ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 78.

⁵ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 110.

⁶ Инбер В. Америка в Париже. С. 24

бода Бианкур», «Ваграм») или топонимико-метафорическими («Улица лицемеров», «Улица веселья») заглавиями. С читателем говорит всезнающий повествователь, указывающий на типические картины городской жизни и прилагающий к ним точный комментарий. С другой стороны, в ряде очерков-глав повествование ведется от первого лица. Тут в текст врывается властный голос гида, имеющего тот или иной облик. Часто к голосу гида добавляется голос его собеседника-туриста – например, у Никулина в главе «Прогулка с соотечественником» появляется товарищ Галкин, командированный в Париж с целью изучения коммунального хозяйства. Писатель Никулин показывает ему город. Собеседник профан, повествователь дока; так реализуется в тексте изначальное, до-поездочное знание Парижа путешественником.

В книге Форш ряд очерков выстроен по первому типу: обобщенный повествователь рассказывает читателю о западной жизни. В некоторых из них, как в новелле, действует вымышленный персонаж – Прутиков (очерк «Под куполом»), Лобов («Куклы Парижа»), Ваксин («Лебедь Неоптолем»), некий «юный русский», работающий в Париже («Кукины дети»). Так создается ощущение объективности описаний. Но в большинстве очерков более или менее определенный повествователь (в «Последней Розе» рассказывает путешествующая писательница, в «Лурдских чудесах» – обобщенный советский гражданин и т.д.) не является подлинным рассказчиком. Рядом с ним появляется гид, обращающийся к читателю (через голову расплывчатого повествователя) изнутри описываемой культуры. Это дальний приятель Прутикова мосье Юбер («Под куполом»), работница кукольной фабрики Луиза Барбье («Куклы Парижа»), сапожник Буриган («Лебедь Неоптолем»), знакомый «юного русского» помощник парикмахера Венсен («Кукины дети»), студент Сорбонны Шарль («Лурдские чудеса»). Наконец, в предельно напоминающем путеводитель «Кладбище Пер-Лашез» рассказ ведут, сменяя друг друга, кладбищенский сторож, работник крематория Антуан и старушка, ухаживающая за могилами коммунаров.

Точно так же и в беллетризованной форме путешествия. Главному герою «Западников» Париж показывают завзятые парижане – отец и друг отца, сотрудник полпредства Леон (Леонид) Савицкий. Однако Андрей все время недоволен: его книжное представление о Париже лучше и ярче настоящего Парижа. Путешественник далеко не во всем верит своим гидам: отец Андрея и Леон пригляделись к Парижу, Андрей смотрит глазами ленинградца.

В травелогe В.Инбер (где в целом выдержан рассказ от лица путешествующей советской беллетристки) отношения «повествователь – гид» трансформированы в отношения «путешественник – спутник». Сначала, от Москвы до Берлина, путешественница беседует с немцем, затем, по

пути из Германии в Париж, с американцем. Нередко поддакивая разговорчивым собеседникам, писательница внутренне не согласна с ними – так на новом этапе используется различие между «внешней» и «внутренней» точкой зрения, мировоззрением их и нашего человека. Советский путешественник смотрит на западного человека свысока и молчаливо (советскому читателю не требуется пояснений, ирония вступает в силу автоматически, без слов) или иронизирует по поводу того, что тот изрекает серьезно. Иногда ирония проникает в авторский комментарий, в ремарки.

На этом фоне становятся понятными трансформации, происходящие с гидами в книге О.Форш. Их рассказы неполны, недостаточны по той причине, что гиды представляют «внутреннюю» точку зрения, они подают свой голос из глубин капиталистического мира. Мосье Юбер («Под куполом») и Шарль («Лурдские чудеса») закрывают суть вещей от себя и других при помощи «мо» – метких словечек, сознание Луизы Барбье – живое воплощение капиталистических противоречий, крематорский «палач» Антуан сознательно служит лицемерию, окружающему смерть в капиталистическом обществе. Незаметный большей частью советский повествователь оказывается необходимой фигурой, так как его «внешний» взгляд корректирует слова гида. Не напрямую, а исподволь, расположением слов и картин, самим ходом сюжета, он указывает на то, что гид, пользуясь словами Инбер, «укутан во все “привычное” и “родное”»¹ и потому не видит очевидного. Ход сюжета опровергает французского гида: пытаясь доказать одну из капиталистических истин, он всякий раз доказывает читателю прямо противоположное. Сапожник Буриган показывает приезжему русскому живущую в их городе мадам Канапу как образец семейных ценностей. На проверку семейные ценности оборачиваются хозяйственной мелочностью и сентиментальной практичностью. Мосье Юбер с гордостью за французскую культуру приглашает Прутикова на церемонию избрания Поля Валери «бессмертным», но Прутиков видит лишь хорошо разыгранный, малосодержательный спектакль, где актеры выступают в привычных амплуа. Наиболее яркая трансформация происходит в финале «Кладбища Пер-Лашез». Туристы встречают старуху, плачущую над могилами коммунаров:

«– Дочь коммунара? – прошептали мы с волнением. – Но, может быть, и жена?

/.../ Все были глубоко взволнованы. Жена коммунара, живая история была перед нами!»².

¹ Инбер В. Америка в Париже. С. 5.

² Форш О. Под куполом. С. 63-64.

Старуха начинает рассказывать, и первоначальное предположение, развитое туристской впечатлительностью, превращается в свою полную противоположность. Она жена сержанта национальной гвардии, принимавшего участие в расстреле коммунаров. В капиталистическом мире, как у Гоголя, все не то, чем кажется.

Но даже если, как в варианте Никулина, гид и турист – оба советские люди, все равно, свежий взгляд туриста дополняет и поправляет (с точки зрения коммунистической истины) присмотревшегося к Западу экскурсовода:

«– /.../ Улица называется авеню Николая Второго, а дальше – Мост Александра Третьего.

– Как? – насторожившись, спросил Галкин.

Я повторил. Он посмотрел на меня с недоверием.

– Так и называются?

– Так и называются.

Он пожал плечами и усмехнулся.

– Надо полагать – переименовуют. – Оглянулся по сторонам и, подмигивая, сказал: – Не те, так другие переименовуют»¹.

Так гид и турист постепенно меняются ролями, и настоящим гидом-вождем становится тот из двоих, чей взгляд на действительность более верен, кто более силен духом. Идеология напоминает о себе: она проступает именно в тех точках повествования, которые кажутся максимально свободными от идеологии. Обогатившись «взглядом другого», тревелог неизменно поверяет его «правильным» взглядом советского гражданина.

В конечном счете, обладателем правильного взгляда оказывается читатель путеводителя. Это образцовый советский человек, который не знает деталей европейской жизни, но хорошо знает ее внутреннюю, буржуазную суть. Путеводитель по Парижу адресован тем, кто никогда не поедет в Париж. Он выполняет, таким образом, основную – воспитательную задачу соцреалистической культуры.

3. Детали Парижа

Форма путеводителя позволила свести воедино прежние «контрасты». Между парижской пышностью и парижской нищетой перестали проводить демаркационные линии. Характерна глава «Брюхо Парижа» из книги Никулина о громадном рынке в центре французской столицы. Одно из обязательных мест для утреннего туристического осмотра – двухэтажный ресторан, расположенный прямо на рынке. Внизу пьют

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 61.

утренний кофе мясники, зеленщики и шоферы. На втором этаже – люди во фраках и вечерних платьях. Блюда одни и те же, цены различаются в несколько раз. Нищета и роскошь живут рядом, мирно сосуществуют. В грандиозной статистике, заканчивающей описание рынка, бедный и богатый город составляет полное единство: «Караваны грузовиков и телег привезли пищу. Сегодня ее съедят четыре с половиной миллиона ртов. /.../ Мясной ряд – лабиринт розово-красных туш. Целые стада пожирает в один день Париж»¹. Противопоставление бедности богатству теряет былую экспрессию и рассматривается более приземленно, в бытовом и даже философском аспекте.

Интересно в этом отношении развернутое описание Сены в книге Инбер:

«Сена рассекает Париж на две части. Сена, эта избалованная, столько раз воспетая река, небрежно брошена вдоль города, как рука вдоль бархатного платья. Она перехвачена несчетными браслетами мостов. /.../

Чем дальше от главных мостов, тем проще река. Она снимает с себя все наряды и остается в будничном, буром, рабочем платье, измазанном сажей и нефтью»².

Роскошь перетекает в нищету, а нищета в роскошь так же легко, как городская река в реку пригородную. Перемена платьев не отражается на реке: Сена в любой одежде, в браслетах или без, остается собой. Нам показывают прачек, стирающих на берегах «каналов» – отведенных от русла рукавов, стирающих в ужасных, подрывающих здоровье условиях. Но когда приходит время подвести итог, восклицание повествовательницы раздваивается, как облик Сены:

«Какое здоровье надо иметь, чтобы целый день стоять в ледяной воде, отделенной от тела только полусгнившей деревянной стенкой! Какое мужество надо иметь, чтобы носить белье, вымытое в этих водах!.../.../

Рядом с ней [прачкой. – Е.П.], на груди мокрого белья, сидит шелудивая одноглазая кошка и смотрит на воду. От взгляда этого единственного кошачьего глаза становится так скверно, что дальше смотреть нельзя. Дождь идет весь день»³.

Первое, традиционное для начала двадцатых восклицание – жалость к нещадно эксплуатируемым. И вдруг, рядом – восклицание, обращенное к эксплуататорам. Им тоже не принесет счастья выстиранное в Сене белье. И наконец, в финале картины – облезлая кошка, которую жалко больше всех. Это – жизнь, ее обобщенно-трагический облик. Судьбу кошки не изменит и новая французская революция.

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 79.

² Там же. С. 76-77.

³ Там же. С. 78-79.

Травелог Форш в большей мере сохраняет социальные контрасты, но и в нем нередки объединяющие бедный Париж и богатый Париж мотивы. Например, в рассказе «палача» из крематория: «Как вынешь из печки, никого ведь уже не узнать: ни богатого, ни бедного, ни старого, ни молодого. Одно слово – прах»¹.

Все это не значит, что «контрасты» перестают изображать. Но они перестают быть вопиющими и выпирающими, они вписаны в общее течение жизни. Растворение «контрастов» в ткани обыденной жизни позволяет увидеть общие черты, свойственные городу, стране, нации. Например, у Никулина: «Детей здесь поколачивают, это считается нормальным для всех классов населения. Детям раздают затрешины и в парке Монсо и здесь, в рабочем предместье, на тротуаре перед кафе. Бьют главным образом по лицу. Никто не вмешивается – такая уж система воспитания. У нас обязательно бы нашлись люди, вразумившие почтенного родителя или родительницу ссылками на Песталюцци, Ушинского, Наркомпрос и, наконец, милицию»². По этому пассажи хорошо видно, что в сознании путешественника сито классовых антитез сменилось ситом антитез национальных. Теперь путешественник замечает то, чего раньше не видел, что оставалось за рамками классового подхода: черты парижан вообще. Интересно, что первое «здесь» означает целиком Францию/Париж, второе «здесь» маркирует рабочее предместье. Одно значение накладывается на другое, пучки антитез проникают друг в друга, ясность противопоставлений размывается. Нейтрализовать классовые противоречия помогает и особое французское мышление: «контрасты» растворяются в вездесущей французской иронии.

В центре повествования оказывается отдельно взятая деталь. Именно в ней пульсирует обыденная парижская жизнь. Повествователь-путешественник следует за своим взглядом, рассматривающим иной мир, полностью доверяясь первым впечатлениям. Текст развивается от детали к детали, теряя структурированность первых глав. Очерк использует свою жанровую свободу – энергию распыления сюжета – для создания узнаваемой картины. Путешественник пишет безо всякого плана, просто рассказывая о простом: куда ходил и что увидел. Деталь получает значение сама по себе, независимо от других, сцепленных с ней деталей и сюжетного обрамления. Особенно распылены очерки на общую тему, не связанные беллетристическим сюжетом или фигурой вымышленного гида: «Париж с птичьего “дуазо”» у О.Форш, «Жизнь с точки зрения Эйфелевой башни» у В.Инбер. Сознание путешественника захватывает

¹ Форш О. Под куполом. С. 62.

² Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 71. Выделено мною. – Е.П.

водоворот бытовых мелочей, и страницы травелога заполняет название вещей – словесных бликов Парижа.

Детали французской жизни иногда свободны от идеологической нагрузки, иногда она натужно приспосабливается к ним – для обоснования упоминаний. Даже праздник 14 июля, идеологически нагруженный в травелоге ранних двадцатых, предстает теперь не вехой французской истории и предвестием новой революции, а одним из проявлений французского темперамента – деталью парижской жизни: «В день взятия Бастилии, 14 июля, пьяненькие купаются в фонтанах на площади Согласия, и парочки танцуют и целуются всюду, где им вздумается. И в этом нет ни тени озорства, а радость жизни, радость молодости, национальный темперамент и добродушное веселье. Завтра – работа, борьба за жизнь, может быть, голодовка, но сегодня – праздник, музыка, ясный день, и можно забыть о том, что завтра суровые будни /.../»¹. Идеологическая ложка дегтя не в первый раз теряет горький идеологический привкус: в конце пассажа речь идет не столько об ужасах капиталистической системы, сколько об общечеловеческом чувстве праздника, за которым вернутся будни.

Особенно интересны случаи, когда (при помощи обнажения писательского приема) включается внутренняя ирония текста над привычными идеологическими штампами эпохи раннего травелога. Например, у М.Слонимского: «Трамвай гремел, как телега с железом. Казалось, что трамвай сейчас развалится. Он стонал, как умирающий. Леону невольно представилось, что это агонизирует западная цивилизация: он был неравнодушен к идеям Шпенглера. /.../ Но, может быть, это просто дребезжит трамвай?»². Вместе с трамваем дребезжит и весьма популярная еще несколько лет назад теория О.Шпенглера. Растворяясь в деталях, идеология теряет жесткость установок, приобретая взамен гибкость и загадочную неоднозначность.

Значение неповторимой детали, отдельного пункта путеводителя, требующего обязательного упоминания, приобретают в новом травелоге и парижские архитектурные ансамбли. По сути, этот подход был заложен уже в парижском цикле Маяковского 1925 года. Сильнейшее влияние Маяковского на советский травелог образца 1927 года не подлежит сомнению – его тексты воспринимаются авторами путеводителей как путеводитель для них самих, текст-образец. В книге Никулина повествователь и Галкин прогуливаются тем же самым маршрутом, которым ходил герой Маяковского:

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 92.

² Слонимский М. Западники. С. 47.

«В молчании мы дошли до плас де-ла-Конкорд /.../ и стали у Луксорского обелиска. Триумфальная арка как бы висела в воздухе впереди нас.

Был осенний морозный закат, и горизонт за аркой сиял розовым и золотым. В сумерках гигантская площадь походила на озеро, на морскую гавань с неподвижно застывшей мертвой водой. Налево длинными искусственными молниями играла Эйфелева башня»¹. Арка висит в воздухе, как бы оторвавшись от современности и капитализма, попав в вечность путеводителя. Париж похож на туристическую фотографию. При этом фотография хранит и литературное воспоминание о Конкорде Маяковского, залитом дождевой водой.

Центральные площади и улицы Парижа больше не воспринимаются путешественником как Париж богатых – это Париж вообще, его неповторимый облик. Площадь Согласия в равной степени принадлежит богатым и бедным, парижанам и туристам. Все они могут пройти по ней, наслаждаясь. Новый кумулятивный взгляд путешественника не только затушевывает «контрасты», но и примиряет противоположные точки зрения на архитектурные сооружения, сливая их в едином культурном пространстве Европы.

Монпарнасс в путеводителе 1927 года столь же легко соединяет разные традиции раннего советского травелога: «“Ротонда” уже давно не божественное кафе, его расширили, и картины художников на стенах напоминают о временах, когда “Ротонда” была кафе художников, натурщиц и политических эмигрантов»². Эренбург писал о «Ротонде» Пикассо, Б.Кушнер – о «Ротонде» Троцкого. Никулин соединяет разных героев «Ротонды» в едином пространстве путеводителя. Для Инбер же «Ротонда» – одно из мест Парижа, соединяющих русскую и французскую культуры: «В осенний вечер, когда Париж пахнет прелым листом и недавним дождем, когда асфальт блестит и звезды высоки, – в такой вечер хорошо посидеть на террасе “Ротонды”. /.../ Там пройдут знакомые лица: толстый Ларионов, сутулый Эренбург с трубкой, без шляпы, пройдет много людей, как осенние листья, несомые ветром жизни»³. Деятели русской культуры проходят мимо путешественника, как тени прошлого, как герои книг Эренбурга, как персонажи путеводителя.

Однако кое-где проступают прежние классовые мотивы. Вандомская колонна – еще одна парижская достопримечательность, известная советскому читателю по стихам Маяковского: «Колонну в 1871 г. опрокинули коммунары, опрокинув таким образом символ империалистических

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 61-62.

² Там же. С. 88.

³ Инбер В. Америка в Париже. С. 113.

войн. Третья Республика поставила колонну на место. Путешественники, склонные к историческим наукам, могут размышлять о том, насколько прочно стоит на своем основании Вандомская колонна в наши дни»¹, — пишет Л.Никулин. Идеологический довесок потерял прямолинейность, но не пропал. Это поправка советского гида к внеклассовой красоте города. Устойчивые идеологические мотивы, выработанные в начале двадцатых, не уходят из текста совсем, но остаются в его придонных слоях постоянным напоминанием о бдительности.

Функцию отрезвляющего напоминания выполняют концовки-пуанты отдельных очерков. Они подчас контрастируют со всем предшествующим повествованием и воздействуют на читателя своей неожиданностью. Никулин, к примеру, заканчивает описание Конкорда резким рывком:

«— Здорово, — сказал Галкин и оглянулся назад, на Луксорский обелиск.

— Сто тридцать семь лет назад здесь стояла гильотина, — сказал я. — На этом месте отрубили голову королю. Гильотина работала семьсот дней и в среднем казнили сорок человек»².

Обрыв интонации соотнесен с композиционным обрывом: это последнее предложение главы. Кажется, что рассказ путеводителя должен быть продолжен, но он остановлен на революционном напоминании. Вся фраза гида намеренно противопоставлена восторженному созерцанию площади туристом Галкиным.

Иногда появление в концовке очерка нового персонажа (как у Инбер в главе «Общество сломанных крыльев») заставляет пересмотреть все рассказанное до того. Эренбург же часто предлагает в финале очерка парадоксальные метафоры и сравнения (иногда переворачивающие оценки, расставленные по ходу развития сюжета), благодаря чему происходит укрупнение плана, рассказанные эпизоды приобретают многозначность, а взгляд оценивающего повествователя — мудрость веков. Но и здесь воплощением вековой мудрости оказывается взгляд советского человека, очень любящего Францию, но знающего что-то такое, о чем она еще не подозревает.

Концовки-пуанты выполняют функции маячков, указывающих на идеологические значения, обильно рассыпанные по тексту, но скрытые от невооруженного глаза. Так, с одной стороны, возникает иллюзия объективности повествования, а с другой, у читателя создается нужное впечатление по поводу того или иного эпизода. Например, описывая Вандомскую площадь, путеводитель Никулина совершает прыжок от витрин

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 99.

² Там же. С. 62.

Шарля Коти в королевский Версаль, к истокам французской парфюмерии. Объективный, на первый взгляд, исторический экскурс, подкрепленный ссылками на мемуары современников, насыщен мелко порубленными идеологическими косточками: «Вши и блохи одолевали королей и королев, принцев и принцесс. Королевы и принцессы не умывались годами. /.../ Аллеи Версальского парка у стоков воды были буквально завалены нечистотами. Приблизительно так же выглядели галереи Версальского дворца, по свидетельству мемуаристов-современников. Самые незстетические запахи исходили от королей, принцесс и вельмож, и для того, чтобы сколько-нибудь отбить эти запахи, изобретали ароматические и благовонные жидкости. Таким образом французская парфюмерия обязана своим развитием старому режиму и королевской Франции»¹. Марксистская идея о закономерном разложении королевской власти получает физиологическое подтверждение, духи скомпрометированы как порождение имущих классов, прекрасный Версаль завален историческими нечистотами и, тем самым, превращен в неприятное место, не стоящее осмотра. Путеводитель при внимательном чтении превращается в антипутеводитель.

Идеологические косточки делают свою работу. Незначительные (на первый взгляд, даже случайные) намеки классового содержания столь многочисленны, что на определенном этапе чтения демонстрируют правоту гегелевской диалектики – переход количества в качество. Освободив место «взгляду другого», идеология растворяется во всех артериях текста. И «взгляд другого» начинает обслуживать идеологическое задание – своим несоответствием точке зрения советского читателя. Идеологические смыслы в новом травелоге разворачиваются уже не дедуктивно, а индуктивно. Если раньше парижские детали отбирались и выстраивались в тексте в зависимости от нужд определенной теории (Шпенглер неизменно сопровождал дребезжащий трамвай), то ныне деталь становится толчком для развертывания марксистского анализа экономической ситуации и, в конечном счете, необходимого классового обобщения.

Например, в очерке В.Г.Лидина «Пути сообщения» (1935) – часть путевых заметок, публиковавшихся в газете «Известия» – неудобства парижского автобуса напрямую объяснены тем, что автобусные линии принадлежат частным компаниям. Пустые скамейки первого класса свидетельствуют об имущественном неравенстве и экономическом кризисе. От любой детали ежедневной жизни Парижа мысль повествователя совершает скачки к характеристикам капитализма и затем прыгает обратно, к отдельной поездке на городском транспорте. Промежуточные звенья рассуждений опускаются, благодаря этому переходы становятся

¹ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 101.

мгновенными, и в результате, любая деталь парижской жизни сопоставляется с любым положением экономической теории.

Парижское метро больше не является техническим чудом. Отношение к нему меняется резко и безболезненно. В «Пути сообщения» акцентированы не удобства, как ранее, а неудобства метро: «Ступени лестниц и платформы станций блестят от угольной пыли; по временам, как в старом русском лабазе, их поливают водицей из чайника, и тогда жидкая грязь хлопает под ногами людей. /.../ В часы нагрузки удушливый спертый воздух вызывает ощущение головокружения и тошноты. Нелепые железные балясины, регулирующие движение потоков людей, хлопают проходящих по коленям. На больших станциях – Пале-Рояль, Опера – надо пройти полукилометровые расстояния подземных коридоров, чтобы пересестись на нужный поезд. Они походят на служебные помещения – подземные станции, не вызывая ни одной эстетической эмоции. Удобства населения никогда не были предметом заботы всех этих обществ, владеющих путями сообщения в стране»¹.

Повествователь последовательно отбирает все минусы парижского метро, и возникает картина отвратительного подземелья. Характерно, что в рукописи Лидина первоначально значились «километровые расстояния» переходов с линии на линию, затем «километровые» были исправлены на «полукилометровые», для большей правдоподобности. Однако эта деталь показательна для поэтики нагнетания ужасов.

Примерно ту же картину рисует повествователь своему спутнику Галкину в путеводителе Никулина: «Знаете ли, сколько времени проводит парижанин под землей? /.../ Плохая вентиляция, концы огромные – и так изо дня в день люди отравляют легкие»². В 1928 году травелог критикует то, чего нет в Москве. Никулин убеждает читателя, что проезд в переполненных московских трамваях менее вреден для здоровья, чем проезд в душном парижском метро. В 1935 году Лидин критикует парижский метрополитен уже с другим подтекстом. Он заканчивает очерк «Пути сообщения» картиной нового метро, строящегося в Москве.

Описание метрополитена у Инбер начинается привычными мотивами спертого воздуха – вреда, ежедневно наносимого здоровью каждого парижанина. Но затем зев метрополитена окрашивается в романтические тона: одним мазком-намеком метро превращается в живого дышащего монстра: «Воздух без дождя, солнца и ветра. Иногда на поверхности улицы из решетки дохнет на вас нездоровым теплом, отгоревшим дыханьем. Это метро выдохнуло отработанный кислород – углекислоту»³.

¹ Там же. Л. 8-9.

² Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 55.

³ Инбер В. Америка в Париже. С. 84.

Другой мазок заставляет вспомнить о героях оперы «Богема»: «Зимой, когда очень холодно, есть люди, которые целый день проводят в метро, спасаясь от нетопленной комнаты. Иногда это – безработный, иногда, быть может, поэт. Поэты, которые отогревают там свои пальцы настолько, что могут держать перо...»¹.

В свете отмеченных идеологических мерцаний оказывается, что казавшаяся автономной парижская деталь в значительной мере зависит от деталей соседних. Сцепление деталей создает общий идеологический фон. Например, у Никулина описание метро соседствует с описанием вредного для здоровья труда парижских портних: «– Охрана труда, – где ты? – мрачно говорит Галкин»². В сознании читателя срабатывает маячок-перифраз, соотносящий душные мастерские и душный метрополитен. «Охрана здоровья трудящихся, – где ты?» можно столь же мрачно заметить о метро. Метонимические отождествления вступают в свои права. Мрачно-романтического соседа получает метро у В.Инбер. Метрополитен и парижские катакомбы – с залами и часовнями, выложенными из костей умерших парижан, – соединены в главе «Нутро Парижа». Метонимия сменяется метафорой, и картины парижского метро окончательно превращаются в читательском восприятии в мрачное средневековое подземелье.

Парижская деталь расплывается и блестит в сознании французского гида, мыслящего образно и нечетко. Деталь раздваивается в лужах дождевой воды и струях фонтанов, смутно маячит в тусклом свете вечерних фонарей. С другой стороны, расплывчатость детали позволяет советскому путешественнику, корректируя взгляд француза, сопоставлять все со всем, создавая нужные впечатления от испытанных им ощущений. Используя устойчивые представления о Западе, сложившиеся в сознании советского читателя на протяжении первой половины 1920-х годов, путешественник расставляет между парижскими деталями маячки, указывающие читателю в нужную сторону. Напоминания об известных читателю текстах, картинах художников, идеологические постулаты, просто словечки с идеологической окраской. Используя деструктурированность нового травелога, сознание читателя продолжает создавать подразумеваемые антитезы.

Так любая парижская деталь, с одной стороны, – зеркало, в котором отражается облик вечного города. С другой, любая парижская деталь – свидетельство капиталистической неправды мировой столицы. От двухъярусного ресторана «чрева Парижа» до двухклассового «нутра Па-

¹ Там же.

² Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 59.

рижа» в травелогe 1927 года – только один скачок ничем не сдерживаемого идеологического подтекста.

4. Куклы Парижа

«Народ узнаешь на улицах. Улицы и люди – самое интересное, самое любопытное в Париже. Часть жизни парижанина проходит на улице /.../»¹, – пишет Л.Никулин о парижанах. Они тоже становятся достопримечательностью Парижа, как дома и площади. Это особый род людей, объединенный, казалось бы, внутренней свободой.

«Француз, не стеснясь, живет на улице, – подхватывает О.Форш, – он на глазах у всех обнимается со своей дамой; не уменьшая шагу и целуясь, как воробьи, они проходят часть пути, которая им обоим по дороге. То он забежит в брассеры, одним махом, не отходя от стойки, опрокинет рюмки две аперитива, то из писсетьерки он кричит и кивает знакомым, а выбежав, непременно купит в петличку цветок в одном из бесчисленных ларьков /.../»². Здесь, в отличие от нейтрального взгляда Никулина, сразу появляется подтекстовая оценка. Слово-маячок «как воробьи» делает внутреннюю свободу парижан частью бездумной, бессмысленной парижской жизни. Увеличивающийся темп рассказа, передающий темп жизни парижской улицы, столь же внутренне пуст, ибо совершенно неясно, чему радуется парижанин и куда он вечно спешит.

Французская живость и непосредственность превращается под пером Форш в бессмысленное, заведенное, машинное движение людей по городу и по жизни. Внутренняя свобода – в нежелание задуматься. Остро словие, любовь к «мо» – в вечную несерьезность. Исподволь выстраиваются антитезы, подающиеся не как идеологическое обличение истинной сути вещей (так было в начале 1920-х), а как оригинальные наблюдения путешественника. Изысканная французская вежливость самым невероятным образом становится синонимом российской грубости: «Смешно сказать, но странное дело [тавтологическая конструкция подчеркивает претензию на оригинальность. – Е.П.]: французская любезность, легкость улыбок, приветливые, чистые, как вздох “S’il vous plait!” очень скоро кажутся такой же *по существу, механизацией человеческого общения*, как наши... *выражения*»³.

Механизация человеческого общения – бездумное повторение вырабатанных веками слов, поступков и жестов – организует французское общество. Париж живет без внутреннего стержня, за счет многовековой

¹ Там же. С. 91.

² Форш О. Под куполом. С. 44.

³ Там же. С. 43. В тексте выделения даны разрядкой.

традиции, впитавшейся в кровь: механистическим варьированием традиций оказывается блестящая речь Поля Валери («Под куполом»), столь же механистичны остроты Шарля («Лурдские чудеса»), постоянно говорящего о семейной, городской, национальной традициях. Традиции собирают французскую толпу на речь Валери или на диспут о кошке, они заставляют толпы людей мчаться в Лурд и исполнять там обряды, в силу которых они давно не верят. Поклонение традициям отучает думать о проблемах сегодняшнего дня (временами традиции рассматриваются у Форш как средство буржуазной пропаганды), воспитывает смешливость и несерьезность, доводит до автоматизма унаследованные формы жизни. Механизация общения выливается в механизированность, автоматизм парижской толпы (в подтексте проглядывает советский коллектив, где каждый знает свою цель на долгие годы вперед): «Еще поражает французская толпа свинченностью, аккуратностью в одежде, быстрым ритмом и опять-таки машинообразной точностью массового движения. Циркуляции по тротуарам, скопление на площадях, толпа вниз под землю в метрополитен, толпа вверх из-под земли, из метрополитена»¹.

В первом же очерке книги О.Форш происходит символическое преобразование парижской толпы: советский турист Прутиков, зайдя в универсальный магазин, созерцает армии манекенов. «Манекены с женскими платьями похожи на женщин, а женщины – оцепенелые от алчности – на манекены»². Универмаг оказывается лучшим парижским музеем: в горах разложенной одежды проходит «.../ вся жизнь человека без самого человека»³. И Прутикову кажется, что он в музее восковых фигур. Вокруг не люди, а искусные имитации людей: «И все стали чудиться – как в музее Гревен – восковые и живые – манекенами. Манекен-музыкантша для манекенов-слушателей играла одну за другой на новом рояле новые пьесы. Манекены-примерщицы снимали с роскошных “моделей” и на себя надевали платья в которых безмолвно двигались перед ошеломленными от восторга “клиентками”»⁴. Видение Прутикова заканчивается вечным движением «свинченной толпы», в ритм которого ему самому никак не попасть: «По лестницам, “дорожкам” и лифтам без усталости подымались, спускались. В стеклянных вертушках входа и выхода кружились до одури. Прутиков не успел вовремя выскочить и, как мышь в мышеловке, забился в стеклянной клетке, возбуждая веселье дам»⁵.

¹ Там же. С. 43-44.

² Форш О. Под куполом С. 12.

³ Там же. С.13.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 14.

В очерке «Кукины дети» метафора становится жизнью: в обычном парижском автокаре появляется «свинченная» группа манекенщиц. Оманекенивание женщин – «национальная промышленность» Парижа: этим занимаются кутюрье, производители уже заклеянной парфюмерии, создатели театров-ревю. Но самое главное: парижанка сама охотно становится манекеном. Во втором очерке книги Форш, названном «Куклы Парижа», дана еще одна символическая картина – кукольной фабрики: модно выглядящие девушки рисуют лица серийно производящимся куклам. Девушки делают кукол, но сами они – те же куклы, изменившие свою оригинальную внешность до модной, типовой. Подведенные глаза, выщипанные брови, ярко накрашенные губы – это общее, похожее на куклу, лицо парижанки. Лицо это многократно повторяется в очерках Форш, оно тоже производится серийно.

Кукольное лицо массы – следствие буржуазных общественных отношений, обусловленных, в свою очередь, законами буржуазной экономики (неслучайно в конце фразы, в акцентированном месте, указана типовая цена). В этой точке текста на поверхность выходит глубинная традиция всей советской культуры, – изображение буржуазного общества в «прогрессивной» литературе XIX века. «/.../ я хочу, чтобы люди стали людьми, а они [злые люди. – Е.П.] хотят, чтобы люди были куклами»¹, – объясняет Верочке неправильное устройство жизни Невеста своих женихов, сестра своих сестер в романе Чернышевского «Что делать?».

Манекенами так или иначе оказываются все герои очерков Форш: «бессмертные» Французской академии («Под куполом»), участники диспута о кошке и парижанке («Собачье заседание»), провинциальные поборники нравственности («Лебедь Неоптолем», «Последняя Роза»), паломники в Лурд («Лурдские чудеса»). Они живут, как рыба в воде, в особом, созданном традицией мире – за стеклом, под куполом Французского Института, кукольной фабрики Femmosa, универсального магазина, зала Ваграм, где происходит заседание, посвященное кошке. У В.Инбер в том же зале Ваграм проходит кошачья выставка: сытые, откормленные кошки выставлены на фоне безработицы, разлитой по парижским улицам. Зал Ваграм – особое место, отгороженное от общечеловеческих проблем, где «/.../ легкость жизни, как музыка, носится в воздухе, где очень тепло, где слишком тепло»².

Объясняя французский характер (несмотря на замечание Раскольникова, это общее место травелога 1927 года), Форш широко использует классическую традицию русской литературы. В обличении парижской

¹ Чернышевский Н.Г. Что делать? // Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. XI. М.: ГИХЛ, 1939. С. 124.

² Инбер В. Америка в Париже. С. 67.

обывательщины она следует традициям Герцена, в то же время в ее тексте ощущается и некоторое влияние почвенной мысли (Париж портит хорошую девушку Розу, выросшую в провинции, на лоне естественной жизни). В замещении людей манекенами хорошо заметны гоголевские синекдохи (Гоголь живет и во многих французских пейзажах, например: «Церковь огромного коллежа на горе, древняя и пустая, самая гоголевская, похоже – инсценировка к Вию /.../»¹). Но именно Гоголя, как и русскую культуру вообще, французы понять не в состоянии. Форш подробно рассказывает о «Ревизоре», поставленном в Театре Елисейских полей: французы играют, как куклы, изображая «ам слав». Инбер же смотрит «На дне» в берлинском «Фольксбюне». Впечатление то же: полное непонимание пьесы актерами. Инбер, правда, готова простить несоответствие исполнения русскому прочтению Горького: «Объясняется это тем, что у каждого народа своя манера опускаться “на дно”/.../»².

Однако Форш не согласна: непонимание русской классики вызвано французским темпераментом, проявляющимся в поведении парижской толпы. Смешливость, поиски стиля, приводящие к всяческой стилизации, свойство улыбаться над самыми серьезными вещами, над которыми смеяться нельзя, составляют разницу культур. Форш судит парижан судом истории, как наполненный идеями советский гражданин. Не прощает ни малейшего отступления от высокого звания человека, как советская милиция. Инбер более снисходительна к человеческим слабостям, ее не смущает близость великого имени и, например, неустроенности городского хозяйства: «Медон – не предместье. Медон – самостоятельный город. У него – свои сплетни, свои достопримечательности, свои особенности. Самое замечательное в нем то, что он – родина Раблэ, что в нем жил Эмиль Золя. Особенность его та, что в нем не вывозят мусора с дальних улиц, а бросают его под окна соседей»³. А Бабель в своем позднем травелоге напрямую спорит с Форш: «На улицах мы видели народ, насмешливый и беспокойный. /.../ Все это может создать впечатление существования поверхностного. Вначале думаешь: неужели легкий и неуважительный этот народ создал искусство, недостижимое по красоте, простоте и легкости изложения? Неужели народ этот дал Бальзака и Гюго, Вольтера, Робеспьера?.. Нужен срок, чтобы почувствовать, в чем прелесть и тайна этого города, его народа, его прекрасной страны /.../ Если говорить о том, что называется национальным характером, то французы в массе своей – народ философичный, народ ясной, точной,

¹ Форш О. Под куполом. С. 201.

² Инбер В. Америка в Париже. С. 36-37.

³ Инбер В. Америка в Париже. С. 117.

изящной мысли, скрывающий часто под шуткой глубокое содержание»¹. Никулин тоже считает галантный смех парижан образцом человеческого общения: «Над всем можно посмеяться с приятелями. Например, молодой шофер выехал в первый раз и на площади Оперы свалился со своей машиной прямо в зев метрополитена. /.../ Шофер, собственно, не свалился, а, не удержавшись, тихо съехал по ступеням вниз, к самому турникету и кассе. Пассажиры надрывались от смеха, кассирша удачно сострила, предлагая шоферу билет, контролер у турникета гостеприимно повернул вертушку. Даже полиция оценила юмор положения и не оштрафовала шофера»².

Это не просто добрый смех, это воплощение братства – одной из трех вечных ценностей французской революции. Братства, которое другой патриот Парижа И.Эренбург прославил как общеевропейскую ценность: «Люди французской революции все свои мечты выразили в триединой формуле. Свобода опозорила себя в наших глазах. У нее оказалась душа проститутки и повадки лакея, который, унижаясь перед одним столиком, отыгрывается на другом. Равенство несет нам не одно лишь моральное успокоение, оно несет также суету машин, все ничтожество арифметики [намек на социальное неравенство, прикрывающееся всеобщим избирательным правом. – Е.П.], отказ от творчества – следовательно, и от свободы. /.../ Тогда-то приходит /.../ “братство”. Видимо, без него нет ни равенства, ни свободы»³.

В этом месте травелог 1927 года достигает своей вершины: на какой-то момент путешественник, духовного перевоплощаясь, смотрит на «другого» его же глазами. Вопрос о национальном характере идеологически маркирован не сам по себе, а по причине спорности идеологических оценок, выставляемых характеру того или иного народа. Одни и те же свойства могут стать предметом осуждения и/или восхищения.

Характерно, что прямой голос власти (подающийся в форме литературной критики) выступает на стороне Ольги Форш. Критик Т.Николаева, рецензируя в «Известиях ЦИК» сразу два травелога – Форш и Никулина – без колебаний отдает предпочтение книге Форш: «/.../ Форш обладает еще умением видеть сквозь пеструю и нарядную

¹ Бабель И. Путешествие во Францию // Пионер. 1937. № 3. С. 9. Необходимую идеологическую составляющую искренний Бабель оформляет неуклюже – отдельным довеском. После приведенного пассажа следует еще одно, заключительное предложение: «Беда в том, однако, что власть капиталистов, политическое устройство капиталистического государства искажают прекрасное лицо этой страны, поражают ее жизненные центры» (Там же).

² Инбер В. Америка в Париже. С. 73.

³ Эренбург И. Виза времени. Изд. 2. С. 311-312.

оболочку парижской улицы “внутреннее одичание”, внутреннее разложение западной буржуазии»¹.

Критик недоволен самим жанром путеводителя. Путеводитель нацелен на коммуникацию во что бы то ни стало, независимо от политических оценок. А критику нужно соответствие «впечатлений» путешественников марксистским теоретическим трудам. В этом случае «впечатления» теряют какую-либо ценность (характерно, что и травелог Форш не до конца удовлетворяет власть). Если же идти от непосредственных впечатлений, как и поступает по большей части новый травелог, то теоретические труды перестают быть истиной в последней инстанции: впечатления корректируют теорию. Взгляд на Запад через призму политико-теоретических трудов практически исключает возможность коммуникации, как в отношениях Гулливера с лилипутами. Напротив, восприятие Парижа на основе текущих впечатлений позволяет соединить советский опыт общения с общечеловеческой практикой.

В этом отношении характерна коммуникация, выстроенная В.Инбер. Она наблюдает не парижскую толпу, а парижских индивидуумов. И тогда французы становятся чрезвычайно похожими на советских людей: например, мальчики перед парижским кинотеатром абсолютно те же, что и мальчики в Москве. «Они совещались, куда им пойти. Где лучше и роскошнее потратить имеющиеся у них три франка»². Повествователь наблюдает парижан там, где люди не позируют и ведут себя естественно, – в кинотеатрах. Кино воспринимается Инбер как общечеловеческое искусство, разрушающее границы:

Выявляя общечеловеческое, кино открывает глубины национального характера. «Кинематограф – интернационален, как телеграфный код, и он национален, как любовь»³, – афористично замечает Эренбург. И кино становится важной характеристикой Парижа. Путеводитель образца 1927 года уделяет много внимания тем фильмам, что идут на бульварах: в него проникают элементы рецензии, газетной статьи. Это, с одной стороны, левовское наследие, с другой, полное переосмысление приема – попытка объективного подхода к текущим событиям мирового искусства. «Поговорим о прошлогодних хороших фильмах»⁴, – начинает Никулин обширный киноэкскурс. Никулин подробно анализирует фильм «Чаплин-солдат» (речь идет о раннем фильме Ч.Чаплина «На плечо!» – *Shoulder the Arms*), а В.Инбер на нескольких страницах пересказывает

¹ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 17.

² Инбер В. Америка в Париже. С. 105.

³ Эренбург И. Виза времени. Изд. 2. С. 48.

⁴ Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 114.

содержание «Золотой лихорадки»¹. Сквозь чаплинский грим куклы-манекена проступает живое человеческое лицо. Лицо Чарли Чаплина – не обобщенное лицо Европы, как казалось когда-то Маяковскому, а лицо живого человека, с богатой мимикой и непосредственным выражением чувств – становится символом интернационального общения. Это лицо понятно всем без исключения, людям любой национальности, любых политических убеждений.

И только русские куклы Парижа не могут растопить грим прошлого, застывший на лицах. Тема русской эмиграции столь же обязательна в травелоге образца 1927 года, как и тема киноискусства. Несостоятельность, провинциальность и убожество постоянно подчеркиваются в быту эмигрантской массы. Эмигрантские районы составляют особый маршрут в никулинском путеводителе. Ресторан «Медведь» в Бианкуре – одновременно и гараж, и церковь, и ресторан, похожий на провинциальную столовую. Авеню Ваграм, где живут большей частью беглецы из России, похожа на главную улицу большого русского города. Но главное: «Русские проходят мимо чужой, французской жизни, которая кипит тут же рядом, на Ваграме»². В отличие от советского путешественника, эмигранты не обладают «взглядом другого», у них вообще отсутствует взгляд.

Они всемирные провинциалы, выпавшие из одной национальной культуры и не способные влиться в другую. Эмигранты-рабочие не участвуют в забастовках и не празднуют первое мая. Эмигранты-шоферы не вступают в профсоюз, штрейкбрехерствуют – французские шоферы прокалывают им шины. И если обычные куклы Парижа могут ожить, воспрянуть к иной жизни («Выдохлись все вы – мужчины, да, выдохлись! Трусы, болтуны, нет, не вам устроить лучшую жизнь. А женщины только начали понимать... но дайте срок, дайте! Мы-то болтать уж не станем – мы сделаем»³, – внезапно в финале очерка О.Форш говорит девушка-манекен Луиза Барбье), то кукла Пьеро в форме белого офицера уже выброшена на свалку истории.

¹ Подробный пересказ чаплинских фильмов – не случайный элемент травелога. Объяснение находим в «Заметках о кино» (1926) И.Эренбурга (другое заглавие очерков – «Материализация фантастики»): «Фильмы Чаплина дошли до Европы с запозданием, но они дошли до нее. “Золотая лихорадка” провалилась в Нью-Йорке, и она свела с ума Париж. Россия не знает Чаплина, за исключением “Парижанки” (режиссура) и ранних комедий» (Эренбург И. Белый уголь, или Слезы Вертера. Л.: Прибой, 1928. С. 50).

Пересказ фильмов Чаплина, таким образом, приобщает советского человека к лучшим достижениям западной кинематографии, пока не доступной в СССР

² Никулин Л. Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки). С. 17.

³ Форш О. Под куполом. С. 35.

5. За пределами путеводителя

Разрушение путеводителя начинается там, где сливаются общественное и частное сознание – в точке авторства. Автор как частный человек видит больше, чем в состоянии описать. Тем самым, он выходит за пределы им же созданного маршрута – за рамки созданного текста. Напротив, автор как воплощение советского взгляда вообще должен целиком уместиться в созданный им текст, срастись с ним и ни на шаг не отступать от заложенной в путеводитель программы. В обтекаемом жанре обнаруживается брешь – внутреннее, неизбежное разложение.

Находящийся внутри текста путешественник опоясан советской идеологией. В тексте путеводителя он, как в советском посольстве, под защитой СССР. Выйдя же за пределы путеводителя, он попадает на территорию врага. Там, в свете парижских фонарей, его ожидает неведомый страшный мир (случай пролетарского писателя, впервые в жизни попавшего за границу) или, чаще, хорошо знакомый мир прошлого (случай попутчика). Путешествие в Париж, таким образом, – путешествие в свое собственное прошлое, которое писатель стремится забыть, но которое всячески напоминает о себе. Напоминает не только весь склад парижской жизни, но и эмигрантские газеты.

Например, «Последние новости»: «Лев Никулин – бывшая Анджелика Сафьянова из “Сатирикона” – решил поговорить с “мертвецами”. Мертвецы – это, разумеется, эмигрантские писатели»¹. Характерно, что эти статьи из «Последних новостей» Никулин вырезает и хранит. Очень похоже на Никулина «Последние новости» рекомендовали читателю Веру Инбер: «Вера Инбер – специалистка по изящным литературным безделушкам. /.../ Но пора маркиз, вееров, песенок Вертинского и экзотики прошла. Временно Вера Инбер замолкла, так как не знала доподлинно, можно ли создать изящную безделушку на такую неизящную тему, как борьба классов и диктатура пролетариата. Оказалось все же, что можно»².

Выходя за ограду советского представительства, писатель не может не жить частной жизнью. А «частной» означает «буржуазной». И частный голос советского писателя начинает временами напоминать не идейного представителя СССР, а «рвачей и выжиг» советской литературы – например, героев «Клопа». Характерно полushуточное письмо Никулина Ю.К.Олеше от 23.03.1929, написанное из Германии: «Собствен-

¹ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 85 (рукой Никулина подписано: «1934 год, “Последние новости”. Париж»).

² Мих. Ос. Безделушки Веры Инбер. Вера Инбер. Повесть комет. Изд. «Земля и фабрика», М., 1927 // Последние новости. 1927. 28 июля. С. 3.

но, писать Вам не следует, зная Ваш характер. А немцы действительно имеют интерес к советским драматургам. А Вы имеете, вероятно, интерес к валютке. “У малютки нет валютки”. /.../ Здесь тепло, даже жарко, нету снега и очень хорошее пиво. В понедельник я поеду в Париж. Если Вы не кретин делайте разные шаги в отношении поездки. /.../ Вы не можете себе представить, до чего хороша в Париже весна, когда есть деньги¹. Советский писатель в частной переписке говорит и думает как свободный художник – представитель парижской богемы. Это влияние берлинского и парижского воздуха. Неудивительно, что ни одного частного слова не попадает в официальный текст путеводителя.

Живя по законам буржуазного общества, советский писатель и развлекается так, как принято в буржуазной среде. Если Вера Инбер развлекается невинно, то путеводитель рассказывает читателю об одном «притончике» Латинского квартала, где, по слухам, бывали О.Уальд, Г.Д’Аннунцио, П.Верлен (двое первых – далеко не самые «прогрессивные» писатели. Д’Аннунцио к 1928 году – активный деятель итальянского фашизма). После можно упомянуть о деталях ночной жизни Парижа: «Необходимо дойти до площади “Шатле”, откуда в половине третьего ночи расходятся во все стороны ночные автобусы, последние. Ибо такси, дорогие днем, ночью из-за удвоенной таксы становятся невозможными»². Принципиально подчеркнуто: советский писатель живет небогато. Но если писатель живет богато и развлекается аморально, путеводитель делает паузу, переходит в «режим ожидания». В письме Никулина В.П.Катаеву и Ю.К.Олеше от 15.08.1929 сообщается: «В мировом притоне /.../ в Монте-Карло я потерял часть моего состояния»³. Это уже настоящий кутеж: посещается «притон», не «притончик». Рекламные карточки парижских «веселых домов» попадают максимум в памятные альбомы Никулина. В одном из них рядом наклеены две карточки: House of All Nations (12 Rue Chabanais) и Madame Jeanne (14 Rue Mazet). Рядом подпись Никулина: «Рекламные карточки самого дорогого и самого дешевого веселого дома в Париже. Л.Н.»⁴. В другом альбоме наклеена карточка La Petite Chaumière (11 Rue Ravignan, Montmartre) с подписью: «Что можно найти на сиденье такси. Реклама притона. Л.Н.»⁵. Об этих домах нет ни слова в травелоге Никулина. В альбомах рекламные карточки оформлены как курьезы – интерес коллекционера. Путешественнику приходится даже от себя скрывать собственные влечения и интересы.

¹ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 158-159.

² Инбер В. Америка в Париже. С. 95.

³ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 82.

⁴ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 73-75.

⁵ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 38.

Окунувшись в прошлое, советский писатель временно пользуется «красивой жизнью», в случае Никулина – откровенно наслаждаясь. Лидин, например, в своих частных записях иначе реагирует на Монако: «Государство, как меняльная лавка»¹. По этой причине он может себе позволить не отключать путеводитель в Монте-Карло. Путеводитель Никулина молчит о Монако, будто Никулин там вовсе не был. Желание путешественника испытывать удовольствия буржуазного мира глубже и сложнее, чем синдром Андрея Белого начала двадцатых годов – увлечение фокстротом. Берлинский фокстрот для Белого был способом постижения незнакомой ему новой, варварской цивилизации. Путешествие на Запад для писателя-попутчика – путешествие в свое прошлое. Это погружение в собственное подсознание, чтобы навсегда освободиться от власти прежних мыслей и чувств. Попадая на Запад, он на какое-то время оказывается прежним собой (тем человеком, о котором напоминают газеты), чтобы ужаснуться и отречься – переродиться в нового человека. Путешествие на Запад, таким образом, – один из способов «перековки».

Тут первостепенна фигура спутника. В заграничной жизни рядом могут оказаться прежние родные и друзья, ведь попутчики вышли из той самой среды, которая, в основном, и питала эмиграцию. Так, в архивных альбомах Никулина можно найти две маленькие фотографии с подписью: «.../удостоверяю фотографии моего единокровного брата /.../, шофера такси в Париже Владимира. Удостоверяю фотографию моего племянника /.../ рядового, артиллериста французской армии»². Мать и сестра Бабеля проживают в Бельгии: Бабель либо ездит к ним, либо встречается с ними в Париже. И так у многих. В 1933 году Никулин и Бабель, гостят в Италии у Горького в компании с С.Я.Маршаком. Выясняется, что и у Маршака есть сестра в Бельгии³. И так далее. Писатель – частный человек не совпадает с официальным представителем советской литературы. Он посещает своих родных, по-дружески общается с теми, кого должен осуждать. Встречается писатель и с бывшими друзьями, так или иначе оказавшимися за границей. В записной книжке Лидина находим адрес А.Кусикова (24 Av/enuel/ d'Italie)⁴ – это бывший советский писатель, приятель Есенина. Или адрес знакомой Горького эмигрантки Варвары Владимировны Шайкевич (23, rue de Morrillons, Paris XIV)⁵, записанный вслед за адресом Эльзы Триоле (отель «Истрия» на rue Cam-

¹ РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 53.

² РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 77.

³ Бабель И. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Терра, 1996. С. 340 (письмо Бабеля из Сорренто от 5 мая 1933).

⁴ РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 39об.

⁵ РГАЛИ. Ф. 3102. Оп. 1. Ед. хр. 190. Л. 44.

раgne-Première, в котором обычно жил и Маяковский)¹. Такие встречи закрывают в тексте путеводителя «точки умолчания». Писатель, путешествующий как частное лицо, имеет право на частные встречи. Писатель – представитель Советского Союза такого права не имеет. Гид и турист, объединенные в лице писателя, в такие минуты расходятся между собой, а развертывание травелога приостанавливается: путеводитель, записывающий путешествие, включает «паузу».

Иное дело – партийный товарищ, идейно подкованный, более устойчивый, чем сам писатель. Путешественнику просто необходим какой-нибудь товарищ Галкин из коммунхоза, не отягощенный интеллигентской рефлексией и памятью о дореволюционном прошлом: он играет при нем роль страховки, противовеса, контролирующей силы. С этой целью (сознательно или бессознательно) Никулин берет с собой за границу Всеволода Иванова, автора партизанских повестей. Спутник не даст отступить, вовремя заставит прийти в себя. В роли «правильного» спутника нередко выступает другой попутчик. Советские писатели постоянно общаются в Париже – не с парижанами, между собой. Многие литературные чтения проводятся в закрытом кругу – для своих. Поездки в другие города и области Франции, даже в другие страны нередко совершаются совместно, в обществе советских коллег.

Но главный контроль за собой осуществляет сам путешественник: он стремится смотреть на вещи максимально «правильно». В моменты несовпадений советского общественного сознания с его индивидуальным восприятием, он давит в себе индивидуальное, считая его нес советским. Отсюда – предельная однозначность оценок в травелоге, не совпадающая подчас с индивидуальным мнением путешественника.

Например, однозначное осуждение современной архитектуры, доминирующее в книге В.М.Инбер, не совпадает с ее реальным интересом к новым художественным школам, в особенности школе Bauhaus, как, собственно, и положено представительнице конструктивизма. В записной книжке Инбер зафиксирована поездка в Дессау в феврале 1929 года, уже после выхода книги «Америка в Париже». Рядом с записью о поездке появляется фраза: «Фуга Баха в линиях – архитектура»². По-видимому, реальное отношение Инбер к архитектуре Bauhaus'a было значительно сложнее, чем то, которое цементирует «Америку в Париже».

Еще более явный случай – травелог Ольги Форш, максимально идеологизированный, предельно серьезный, не допускающий и капли юмора. Вспоминая О.Форш, М.Слонимский пишет: «Форш любила по-

¹ Там же. Л. 43.

² РГАЛИ. Ф. 1072. Оп. 4. Ед. хр. 16. Л. 27.

шутить»¹. Все парижане предстают у Форш манекенами, живущими под куполом огромного музея Гревен – музея восковых фигур. М.Слонимский рассказывает о том, как встретил Форш именно в музее Гревен:

«Как-то мы с женой зашли в Музей восковых фигур. Разглядывали вылепленных из воска, одетых, как живые, в живых характерных позах, известных и знаменитых людей. В разных углах и на лестнице были расставлены фигуры – то девушки, поправляющей чулок, то молодого человека, закуривающего папиросу. Наконец мы вышли на площадку лестницы и прислонились к перилам, отдыхая. Стоим. Вдруг слышим голос:

– Как искусно сделаны!

И кто-то тронул меня за локоть, ошупывая. Конечно, это была Форш, якобы принявшая нас за восковых. Она настаивала:

– Нет, я правда думала, что вы из воска!»².

Сходство человека и манекена, действительно занимающее Форш, подается в жизни без идеологического пафоса, с остроумной улыбкой. Реальное путешествие предстает шире и богаче созданного текста, отбрасывающего юмор и иронию, а с ними – целые пласты французской жизни. То же можно повторить и о других эпизодах книги Форш, сравнивая их с параллельными местами из путешествий других авторов. Речь манекена Валери, посвященная памяти Анатоля Франса, напоминает у Форш классический французский спектакль – «/.../ это современная речь Антония над трупом Цезаря!»³. У Лидина все намного проще, но жизненнее и глубже: «/.../ в речи Поля Валери, занявшего кресло Франса в Академии, было лишь почтительное обращение к памяти мэтра, ушедшего вместе со многими невосстановимыми традициями»⁴.

Путеводитель уже не «отражает», он моделирует. Согласно требованиям соцреалистической литературы, показывает не реальность, а реальность преображенную. Травелог становится инвариантом, а собственно путешествие – одним из возможных вариантов. В личном опыте путешественника могло произойти так, могло иначе, – важно, как должно было произойти. Между индивидуальным сознанием путешественника и воплощенным им общественным сознанием возникает разрыв.

Замазывая щель между тем, что было, и тем, как должно было быть, путешественник подтягивает частное к общему, эпизод к трафарету. Любую незначительную деталь он делает символической. Случайный разговор – исполненным огромного значения. Официальную встречу –

¹ Слонимский М. Книга воспоминаний. М.; Л.: «Сов. писатель», 1966. С. 114.

² 114. Там же. С. 114-115.

³ Форш О. Под куполом. С. 14.

⁴ Лидин Вл. Пути и версты. С. 157.

еще более официальной. Писатель сознательно отбрасывает «взгляд другого» и уподобляется человеку, не умеющему смотреть, воспринимающего Запад в терминах агитплаката – «правильному» советскому спутнику. Коммуникация превращается в дискommunikацию: чтение произведений советской литературы в кругу советских граждан (как делает Сейфуллина) – символическое ее выражение. Столь же символично гордое незнание идеальным путешественником иностранных языков: Вс.Иванов, по свидетельству Никулина, знал по-немецки только одно слово – «und». Когда к нему обращались на улицах немецких городов, он неизменно произносил «und», шокируя прохожих.

Поездка за границу становится для попутчика окончательным моментом перевоплощения в нового человека – товарища Галкина. Создаваемый травелог – слепок его сознания; взгляд на Запад человека переродившегося. Травелог не просто отчет о путешествии – это отчет о перерождении. Именно так воспринимает критик Селивановский автобиографию-травелог Никулина «Время, пространство, движение» (где четко соотнесены довоенный Париж с Парижем рубежа двадцатых и тридцатых) – как переоценку ценностей «/.../ с точки зрения человека, приблизившегося к позициям пролетариата или полностью перешедшего на них»¹. Процесс перерождения оказывается за пределами путеводителя, он завершился еще до написания первой страницы.

¹ РГАЛИ. Ф. 350. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 89.

Последнее событие литературной биографии В. П. Астафьева

Жизненная биография В.П. Астафьева уникальна по событийной насыщенности: раннее сиротство, детдом, учеба в железнодорожной школе ФЗО на станции Енисей, работа составителем поездов в Красноярске, с 1942 года – фронт (шофер, артразведчик, связист). После войны – скитания по России: жил на Урале, где похоронил старшую дочь, потом переехал в Вологду, наконец вернулся в родительскую Овсянку и выстроил дом напротив бабушкиного. На родном кладбище довелось ему готовить последнее пристанище опять же до срока и младшему своему «дитю»...

Астафьевский вариант литературной судьбы еще богаче, противоречивее и сложнее. Даже огромный по объему пятнадцатитомник, изданный в конце прошлого столетия на родине писателя, в Красноярске, все-таки нельзя считать ее исчерпывающим описанием, итоговым, окончательным документом. Но это последнее, уже неоспоримое доказательство того, что сделанного Астафьевым хватит на десять писательских «бессмертий». «Последний поклон», «Ода русскому огороду», «Ясным ли днем», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты»... – знаковые факты не только для творческой эволюции самого писателя, но и для всей русской прозы второй половины двадцатого века, параллельно с которыми создавался и жесткий, горький «Печальный детектив», несправедливые по отношению к нашим детям, рожденные уставшей писательской душой «Обертоны», исполненный непонятного, неоправданного высокомерия, адресованного героям и читателям сборник «Так хочется жить», предваряемый способным ввести в полную растерянность диалогом с И. Ришиной.

Несмотря ни на что, каждый из названных текстов в том или ином отношении уникален. И все же в этом ряду есть «избранное»: особое место уготовано гармоничному, лиричному, музыкальному «Последнему поклону», из света которого и возник новый Мастер; кульминацией творческой биографии Астафьева признана повесть «Пастух и пастушка» – вершинное выражение художественной философии и кристально-совершенной стилистики. Только вот развязка литературно-биографического сюжета нынче вызывает многочисленные споры. Кто-то склонен думать, что так и выдохлась неопредмеченной интрига, завязанная на напряженном ожидании последней правды о войне, потому

что заключающий собрание сочинений эпический текст так и не оправдал читательских ожиданий. Хотя история литературы такие факты уже знала: о поэтической смерти Пушкина неподкупные критики заговорили в начале 30-х, в 60-е за «неверный звук» укоряли Некрасова, после «Бесов» жесточайшим нападкам подвергался Достоевский, после «Воскресения» – Толстой. Но исследователи и летописцы по-прежнему только учатся мудро и справедливо оценивать последние шаги больших художников, признавать уникальность всех обстоятельств, связанных с судьбой национального гения. Только учатся. А пока под напором критики в качестве финального события творческой биографии Астафьева с горечью и недоумением вынужденно приняты широко растиражированные горькие строчки «Эпитафии».

Не замечается, что словно в преднамеренное усложнение ситуации писатель завершил свой путь, жизненный и литературный, по-астафьевски же, мощно и своевольно, заключив блок художественных текстов в пятнадцатитомнике, «попыткой исповеди» «Из тихого света», текстом, который даже возможность риторики снисхождения не просто опровергает, исключает.

Писатель всегда был очень внимателен к жанровому определению своих вещей. Только у него могла появиться «современная пастораль» («Пастух и пастушка»), «повествование в рассказах» («Царь-рыба»), «Ода русскому огороду», «Печальный детектив». Следовательно, на излете земного срока (1997 год) совсем не случайно в течение нескольких лет пишется, создается «попытка исповеди», в которой, как в исповеди полагается, память высветлила самое главное: прощальную грусть «Последнего поклона», горечь трагических судеб Бориса Костяева и Людочки, печаль Леонида Сошнина, светлую веру Акимки, сердечную глубину Сергея Митрофановича...

Изначально исповедь – жанр церковно-религиозной публицистики. «Исповедь есть открытие грехов священнослужителю, который, наблюдая за духовной работой, дает практические советы...», – так определяет суть этого жанра теософия.¹

Как это событие духовной жизни верующего человека можно соотносить со сложившимся к началу 90-х обликом гордого, жесткого, резкого, нетерпимого литератора, трагически связанного с «эпохой второй половины XX века – эпохой выросших в безбожии, маршировавших под красными знаменами строителей коммунизма», эпохой блужданий озарений, прозрений и новых иллюзий.² Можно оправдательно предполо-

¹ Религии мира. Православие. Минск, 2006. С.187-188.

² Фаст Г.С. С ним уходит целая эпоха\ «И открой в себе память!» Материалы к биографии В.П. Астафьева. Красноярск, 2005. С.6.

жить, что слово используется в данном случае в традиционно метафорическом, вполне светском, «олитературенном» еще в лермонтовские времена значении, которое зафиксировал В.И. Даль: исповедь – «искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих, помыслов и дел».³ В широком смысле исповедальна вся русская классика, лучшие произведения мировой литературы (Д. Лондон, Д.Лессинг, Д. Лоуренс, А. Мальро, М. Фриш...). Но тогда почему сам повествователь признается, что готовится к обвинениям в кривляньи, юродстве? Значит, он знает и помнит о востребованном его душой жанровом «целесолагании», которое, как пишут теософы, в случае исповеди абсолютно определенно, цель исповедующегося – изменение образа своего бытия, внутреннее преображение, собрание в себе благодати.

Сама по себе задача этого религиозного таинства уникальна и фантастически масштабна, в данном же случае в экзистенциально определяющий момент жизни выплеснулось новое душевное состояние, выразилось последнее духовное движение личности значительной, большого писателя. Поэтому естественно и безусловно литературная редукция жанра была настолько глубокой, значительной, художественно и философски оправданной, что все писательские опасения в возможности, допустимости, наконец, оправданности разного рода упреков и подозрений утрачивают какие-либо основания.

Во-первых, Астафьев, выводя в послетекстовом комментарии несколько дат создания, словно специально подчеркивает, что текст, по форме представляющий собой, как и положено исповеди, монолог, не является результатом, выражением сиюминутного эмоционального всплеска, хотя и обращен, в отличие от ортодоксальной православной традиции, не к исповеднику, но непосредственно к молчаливому, безответному Богу (к «Господу» – см. стр. 711, 717 указ. соч.). Горькие и высокие эти слова, повторяем, подчеркиваем, вызревали в душе не годы, но десятилетия – с 1961 по 1997. Память, листая жизненные страницы, терпеливо и настойчиво отбирала главное. И в завершение повествователь предъявил своему читателю не бесконечную череду больших и малых жизненных событий, не повествование в строго терминологическом смысле, а описание – выражение, фиксацию наиболее значимых состояний собственной души. Именно поэтому лично, биографически важные события возникают в нарушение временной логики повествования, совмещаются ассоциативно: сначала появляются воспоминания о смерти младшей дочери, потом о войне, сначала – детдомовское детство, а потом фантазии о тех временах, которые личная память вообще не вмести-

³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т.2. М., 1955. С.54.

ла. Писательское сознание в многолетнем процессе работы над «попыткой исповеди» проделывает путь назад к тому времени, когда «тайга была большой и близкой» (с.70), отрешается от времени исторического, событийного и мистически воскрешает мгновения какой-то иной, давно прожитой и забытой им жизни...

Кроме того, событийное начало исповеди не исчерпывается личной биографией, оно сознательно усиливается контекстом – перечислением событий, знаменующих, символизирующих состояние сегодняшней общей жизни. Но опять конкретные, исторические, общезначимые факты только перечисляются, называются, номинируются, а собственно событийное начало художественно не эксплуатируется, словно намеренно «размывается» многоточием и поглощается безграничным временем и бездонным пространством, знаками которого абсолютно равноправно могут стать изогнувшийся кипарис и розовый березник на заснеженном косогоре, океанический парусник и старое заброшенное в лесу кладбище, задумчиво или обреченно склонившая голову над прорубью старая лошадь или молодая, нетерпеливо приплясывающая на нарядном поводке, очаг и меховая зыбка в чуме, птенцы ласточки и улыбка задушенного поэта Николая Рубцова, собственная жена и осиротевшая внучка.

События, предметы утрачивают свою материальность, конкретность, превращаясь в знаки душевного состояния исповедующегося повествователя, в знаки времени, воссоздаваемого Астафьевым, времени, не обладающего качествами исторического. Представление о нем изменилось под влиянием самого страшного в жизни любого человека события – смерти «дитя», как пишет Астафьев. В этом слове (диалектизм – существительное «дитё» в родительном падеже, а не именительный падеж стилистического синонима – книжного слова «дитя») такая древняя, неизбывная отеческая, родительская тоска.

Разлетающиеся границы времени неумолимо влекут за собой и деформацию реалистических координат пространства. Центром безграничной, почти абсолютно утратившей географические признаки вселенной, в которой и совершаются события духовной биографии повествователя, становится родная могила. Окончательная оценка избранного осознается, дается перед лицом смерти – у могилы безвременно ушедшей младшей дочери.

Но традиционная для текста исповеди оценочность в данном случае редуцирована опять же очень своеобразно, неожиданно. Эта редукция особенно очевидна на фоне ожиданий, спровоцированных фрагментами, вызывающими воспоминания о публицистической взволнованности и многодетальности «Царь-рыбы» и «Печального детектива». Эти ожидания в конечном итоге окажутся обманутыми. Посягающий практически на протяжении всего творческого пути на открытую публицистичность

Астафьев сознательно уходит, отказывается от соблазна, стремления открыто сообщить о своих переживаниях, однозначно определить, назвать, номинировать их. Ведь исповедь не предполагает проповеднического начала, за исповедью по православному, христианскому канону следует покаяние. И экспрессия публицистическая заменяется внутренней, фиксирующей ежеминутную, ежесекундную, мгновенную реальность сложнейшей душевной жизни эмоциональностью повествователя, выражением которой становится «мерцание» – уход, исчезновение и возвращение «речевого лада» – тонической рифмы, организующей ритмический облик текста, запечатлевающий изменение настроения, движение мысли, ход жизни повествователя – «одинокого, тоскливого путника», удаляющегося от людей «лицом к закату, к сгущающейся тьме», путника, главной и единственной реальной ценностью для которого становится *свет*.

Сквозная развернутая автосемантизация центрального, номинирующего сюжет концепта становится вторым принципиально важным моментом. Перед лицом небытия, у могилы собственного ребенка повествователем абсолютно четко осознана и обозначена сверхзадача – обретение утраченной за долгую и многотрудную земную жизнь душевной гармонии, в основе которого ощущение связи «всего со всем» – связи всех реалий мира, иными словами, возвращение к «свету», единственному необходимому источнику всеобщей древней жизни, ибо первым Божественным деянием по созданию жизни на земле было отделение света от тьмы и именно с представлением о *свете* связаны регулятивные признаки поведения человека. Высота и духовность цели осознается и получает абсолютно определенные лексические обозначения: повествователь «приуготовливается» к восприятию «вышней красоты», поднимается «горные высоты» памяти.

Свет – один из самых важных в культурном отношении объектов, имеющих самое разное жизненное воплощение. Например, о географическом в прошлом веке писал С. Максимов, объясняя стремление русских селиться на просторе, не оставлять подле жилища ни одного деревца, желанием, чтобы кругом было светлое место, т.е. стремлением к свету.

Богатство и разнообразие оязыковления этого объекта – предмет особого разговора. Обиходное, бытовое восприятие света всегда ассоциируется с радостью, чистотой, непорочностью. Но значение концепта не исчерпывается этим представлением. Как считает автор самого авторитетного на сегодняшний день этимологического словаря М. Фасмер, происхождение этого древнейшего слова ставит его в следующий ассоциативный ряд, восходящий к индоевропейскому корню: светлый, бе-

лый, чистый, блестящий, мерцать, мир, люди.⁴ Более поздний словарь (П.Я. Черных), настаивает на существовании омонимов (*свет* – «лучистая энергия, испускаемая раскаленным или горящим телом», «электромагнитное излучение» и *свет* – «земля, мир, вселенная, люди, общество») и делает очень важное для нас замечание о возникновении в одиннадцатом примерно веке словосочетания «*свет духовный*».⁵ Это замечание развернуто мотивируется Т.И. Вендиной, доказывающей, что в средневековье «*свет*» становится «сущностным атрибутом Бога».⁶

Современный академический толковый словарь (под редакцией С.А.Кузнецова) представляет о существовании омонимов подтверждает, более того фиксирует развитие, усложнение семантической структуры каждого омонима (в одном случае 7 значений, в другом – 3) и описывает достаточно подробно их функциональные возможности. Так вот, современные омонимы, возникшие исторически на базе лексической единицы «свет» обладают достаточно широкой сочетаемостью с прилагательными: *новый свет, ближний, Божий, грешный, белый, тот-этот, Старый, солнечный, красный, злой свет в глазах, нравственный, розовый, радужный*.⁷

У Астафьева словно игнорируются уже сложившиеся представления, изобразительно-выразительные возможности слова. Но это первое, поверхностное ощущение, оно порождено не писательской изобретательностью, а нашей забывчивостью. Эпитеты, в окружении которых возникает этот концепт, возрождают его природный смысл, словно «подновляют», усиливают, усложняют, расцвечивают его, оживляет «внутреннюю форму», концепт обозначающего, называющего. Астафьевский свет «*тихий*», «*бледный*», «*блеклый*», который не зрением воспринимается, а улавливается сознанием, усиливается воображением. Даже в случаях, когда свет воспринимается повествователем как физически необходимый компонент мироздания, противостоящий тьме, – источник жизненно важного тепла или физически необходимое и достаточное условие для различения примет окружающего мира, он язычески мистичен.

Сохранившееся в памяти детское ощущение «исходного света», пришедшее к настороженному босоногому парнишке «в холщевой рубахе до пят», приближало неведомые небесные и земные просторы, «далее

⁴ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В четырех томах. Т.3. СПб, 1996. С.575-576.

⁵ Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т.2.М., 1994.С.145.

⁶ Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002.С.241.

⁷ Современный толковый словарь русского языка. Автор проекта и гл. редактор С.А. Кузнецов. СПб, 2006. С. 724.

еще что-то, чего никак не достать глазами, слухом», воображением было связано со «слабым дуновением тепла», исходящим скорее от земли – «самого солнца на небе» не было.⁸ Этот свет, как у язычников, растворен в природе, в безграничном космосе («дальный свет звезд»). Возникновение его не связано ни с солнцем, ни со звездами, ни с месяцем... Ни одно из традиционных светоносных Божественных начал так и не называется. А на последней странице повествователь прямо признается, что свет этот исходит «не от солнца, а от какого-то, неведомого никому, никем и никогда не открытого источника», который и «открываться не должен».⁹ Определенно и ясно, что физические источники света Астафьев считает бессильными и бессмысленными, потому и задыхается без света серая, «бездушная» Москва, из которой вынужденно бежит повествователь.

Первым абсолютно четко обозначенным источником света для повествователя, источником, открывшим очистительную, избирательную память, оживившим врачующие душу детские воспоминания, стали плачущие березы на могиле преждевременно ушедшей дочери. Это дерево, которое у славян издревле было принято сажать на могилах для душ умерших, одно из самых значительных в славянской мифологии. Например, белорусы считали, что под сросшимися березами погребена невинная душа, которая вселялась под троицу в их плакучие ветви. В метафорическом их описании – эстетическое «оправдание» странного, кстати, ни разу так и не возникшего в основном тексте, заглавного авторского эпитета («тихий свет»): «Березы не шевелились. Ни единым листом, и все так же грустно и покорно висели ниточки в узелках, а по ним... листья, листья».¹⁰ И уже наше собственное читательское воображение дорисовывает, дописывает, завершает: «...сбегали, как слезы», слезу покаяния за несовершенство земного мира.

Существовала народная легенда, по которой это благословенное дерево укрывало Богородицу и Христа в непогоду, наверное, именно поэтому славянину несет березовый свет ощущение тишины – покоя, смирения, вечности.¹¹ Только вот *поэтому* или *потому что*? Строгую причинно-следственную связь установить не представляется возможным.

Уже здесь конкретный источник мимолетного, неуловимого ощущения света утрачен. Может быть, зрительное ощущение рождается аудиальным. Свет возникает из тишины. Так написать пейзаж не удавалось даже любимому Астафьевым Бунину. Образ мистически, неуловимо

⁸ Астафьев В.П. Из тихого света // Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т.13. Красноярск, 1998. С. 713. В последующем все ссылки на это издание.

⁹ Там же. С.725.

¹⁰ Там же. С.711.

¹¹ Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И. Толстого. М.,1995. С.127-129.

синтезируется из абсолютно разнородных элементов, принадлежит некой скользящей и сквозящей, почти нефиксируемой на материальном уровне текстовой сфере. Когда-то С.Т.Вайман в иной связи привел, на наш взгляд, очень значимую для данного случая аналогию. Рильке однажды заметил отсутствие в картинах Сезанна серого цвета. Более того, в сезанновских пейзажах, насыщенных охрой и натуральными жжеными землями, этот цвет и вовсе появиться не мог. Собеседница поэта фрейлейн Фольмелер удивленно возразила, что, когда стоишь среди этих картин, все же явственно ощущаешь исходящий от них мягкий и нежный серый цвет. Рильке был вынужден согласиться: внутреннее равновесие сезанновских красок создавало особую атмосферу, порождавшую это ощущение.¹² Но нефиксируемое существует, более того, может стать самым главным в человеческом мироощущении. Позволим себе еще одну, уже более современную и близкую аналогию. Л.Чумакина в эссе «Праздники» пишет о трех своих состояниях, ощущениях счастья. Так вот «третье счастье... самое сложное, вернее, сложенное из разных ощущений: слушанья безлюдного моря, степи, дерев – это как встреча с Богом – не видишь, а узнаешь...».¹³

Светоносна для внимательного, неторопливого взгляда у Астафьева и вода – праматерь всего сущего на земле. И опять не случайно, потому что в мифических представлениях вода действительно сближалась со светом. В этом ассоциативном ряду не менее естественно, логично для народного сознания у Астафьева возникают воспоминания о матери, по мнению исследователей, концепт «мать» также традиционно ассоциируется с водой, воздухом.¹⁴

Для Астафьева мать, которую он не помнил и увидел восьмилетнюю на фотокарточке уже будучи пожилым человеком, больше, чем женщина, которая родила, это человек близкий, родной, святой, потому что на нее, девочку похож его «дух». Так из соотнесенности света, духа с образом матери в тексте возникает мотивация для прямого соотнесения света со святостью. Это первый «материальный», внешний знак, филологической соотнесенности, ассоциативности, если не тождественности древнерусских синонимов «свет» (светить) и «свят» (святить) (от санскр. Div – светить, блистать, играть лучами образовались греч. И лат. деус – бог).

Далее этот ассоциативный ряд разворачивается, усложняется, вбирая в себя всю сложность народно-христианской, народно-православной

¹² Вайман С.Т. Неевклидова поэтика. М., 2001. С.81.

¹³ Миркина З. Дорога к внутреннему храму // Лики культуры. М., 1995. С.467.

¹⁴ Алексеев М. Концепт «мать» в синхронной динамике // Грани слова. М., 2005. С.416.

картины мира, который во второй части «исповеди» будет усилен полу-фантастическим образом девочки-ангела.

Афанасьев писал, что еще в старой славянской традиции «боги света были олицетворяемы фантазией в прекрасных и большею частию в юных образах, с ними связывались идеи о высшей справедливости и благе».¹⁵

Древняя память, которая глубже сегодняшней, земной, память, рождающая потребность в молитве и ответное состояние благодати, разбухшая трагедией непереживаемой, неизбывной боли от преждевременной потери дочери, возвращает повествователю лик более конкретный, с одной стороны.

Но нечаянная московская встреча-открытие напоминает, что тот лик он видел давно, «в каком-то другом месте, в тихом, слабом, недвижно-лампадном свете, овеванный еле ощутимым, реющим теплом», а потом забыл о том, что это «бледное, долговязое и большеглазое», большеротое дитя с глубокими серыми глазами, «высветленными тем дальним, всевластным светом», всегда было рядом.¹⁶ Чтобы вновь увидеть, почувствовать ее, надо оттолкнуться от обыденности, сбросить груз мелких, никому не нужных забот и пустых устремлений и «ожить», отогретым «волшебным теплом воображения и воскресительной нежностью»,¹⁷ повествователю потребовалось захлопнуть за собой дверь душного послевоенного душного общежития, оказаться на сильном и злом, диком и необузданном, сминающем человека ветру, отказавшись от «тупой, безотрадной жизни, возлияний, не заглушающих боль в костях, даже не притупляющих сосущего чувства одиночества»,¹⁸ окунуться в снегверть. Описание конкретной жизненной ситуации превращается в развернутую метафору.

У каждого есть или была, считает Астафьев, своя девочка, носительница и хранительница нашего духовного света. И опять возникает неожиданный выверт, поворот, деталь, уточнение, оказывается, следует понять, что отнюдь не за физическое существование человека ответственна девочка-ангел. Она не может явиться, чтобы помочь человеку-животному жевать, «испражняться, справлять необходимую для своего существования работу». И не по своей воле отказывается она от человека. Он сам лишает ее света, обрекает на одиночество. если живет так же, как лошадь, собака, корова... Такой человек не мучается, ничего и никого не ждет, «ничем не тревожится, не сгорает в страстях, не возвышается

¹⁵ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В трех томах. Т.1. М.,1995. С.52.

¹⁶ Астафьев В.П. Указ. соч. С.721.

¹⁷ Там же. С.722.

¹⁸ Там же. С.719-720.

вдохновением до горних высот». ¹⁹ Но за ним еще в земной жизни «смыкается бесчувственная тьма», и, пошатавшись по земле, по истечении жизненного срока, никому не нужный и не интересный, человек-животное «съест и выпьет положенное, переработает съеденное и уйдет туда, откуда пришел, в землю и станет землею». У утратившего свет, забывшего свою девочку, иной возможности нет.

Единственный вариант сохранения земного, природного и божественного света, который обязательно при рождении человек получает в дар от Природы и Бога – поддержание его в душе своей. Но чаще всего современный человек даже природные и божественные источники закрывает, уничтожает, истребляет предательством любви и памяти, потворством злобе и убийствам. Наверное, не совсем по-христиански, но так же, как когда-то М. А. Булгаков в «Мастере и Маргарите», Астафьев, в первую очередь, право на хранение света оставляет только гениям, великим художникам, поэтам и музыкантам, способным увидеть и почувствовать, воссоздать «нами неугаданный мир и свет», «вышнюю красоту». Таким был Николай Рубцов. «Рубцовский свет» иногда угадывал Астафьев в молодых. Специально для В. Курбатова с восторгом переписывает чистое, тихое и снежное стихотворение рано погибшего Николая Бурашникова:

Сон не сон, а что-то вроде сна.
Снег не снег, а что-то вроде снега
Падало легко в ночное небо,
И стояла в мире тишина.
И когда все небо побелело,
Кто-то тихо по нему прошел.
Слышал я, как тишина хрустела
Удивительно и хорошо.
Так ходила мама за водой
Рано утром ... Так теперь не ходят.
А пойдут, собак лишь раззадорят.
И с чего бы это, *свет* (курсив наш – Н.Ц.) ты мой?..

Интересно, что в связи с Астафьевым у Г. Шленской, много лет дружившей с писателем, общавшейся с ним, знавшей его, при размышлении о последнем периоде его жизни, возникает воспоминание о Бунине, бунинском стихотворении «Радуга», актуализировавшем идею второй энтелехии, принадлежащую Аристотелю. Энтелехия вторая, высшая – пробудившаяся в завершении жизни духовная энергия. По всей вероятности, родовая память направляла эту энергию большого русского писателя, прозаика-деревенщика, в естественное для развития его души православное,

¹⁹ Там же. С.724.

христианское русло, великая скорбь обратила душу к Богу, требовала исповеди и покаяния, отважного самоосуждения, дающих право на молитву, на просьбу о будущем для своих близких, для всех нас.

«И прости нас, господи! Прости и помилуй. Может, мы еще успеем покаяться и что-то полезное и разумное сделать на этой земле и научим разумно, не по-нашему распоряжаться жизнью своей и волей наших детей и внуков. Прости нас на все времена, наблюдай нас и веди к солнцу, пока оно не погасло».²⁰

И опять же абсолютно логично, естественно в заключительной части этого текста возникает вроде бы мимолетное, но все же двукратное упоминание благодати. В советские времена, на которые пришлось мировоззренческое становление Астафьева, само это понятие целенаправленно и осознанно изгонялось из жизни. Для доказательства достаточно привести самые простые лексикографические изыскания. Блаженный Диадок писал, что только «непраздные Духом» могут обрести Благодать, и обретение это – процесс сложный, «благодать вначале обыкновенно озаряет душу своим светом с сильным того ощущением»²¹

Астафьев ступил на этот путь, почувствовал надобность, необходимость его, несмотря на неприятие «неуместного религиозного рвения», которое бывало становилось причиной несогласия с В.Курбатовым. Как свидетельствует «Эпитафия», времени на ощущение Благодати В.П. Астафьеву отпущено в этом мире не было, но исповедью и покаянием Мастер заслужил возвращение Света.

²⁰ Шленская Г. «Взаболь»// «И открой в себе память!». Указ издан. С.290.

²¹ Добротолюбие. Избранное для мирян. Издание Сретенского монастыря. 2001. С.167.

Проблема интертекстуальности романа Д. Н. Мамина-Сибиряка «Бурный поток» (На улице)»

В данном случае мы ставим локальную задачу прикосновения к смыслу обозначенной проблемы: выяснить некоторые функции «чужого текста» в первом «петербургском» романе Мамин с тем, чтобы в дальнейшем подойти к решению общей проблемы творческой индивидуальности писателя¹.

В первом диалоге (ч.1, гл.1) редактора с Романом Покатиловым упоминается его статья о скачках, которая наталкивает на важнейший фрагмент Царскосельских скачек в романе Л. Толстого «Анна Каренина». Известно, что этот фрагмент является «знаковым» в сюжетно-композиционной структуре произведения, – прогностическим по отношению к судьбе главной героини. Во-первых, еще во время прохождения скачек (с которых Каренин почти силой увезет жену) состоялся важнейший диалог между Анной и супругом – она признается в любви к Вронскому (ч.2, гл. 29). Во-вторых, во время скачек Вронский губит любимую лошадь – ломает ей спину (ч.2, гл. 25).² В итоге в романе в целом скачки обозначаются символом сломанной судьбы героини (как хребет у Фру-Фру). Толстой изображает героиню в бытийной ситуации – «один на один» с безлюбивым, фальшивым миром, в котором более важным, нежели внимание и чуткость к близкому человеку, является жизнь по принципу, «чтобы все шито да крыто было» (как у Бетси Тверской). Проигрыш на скачках оказывается знаменательным и в судьбе Вронского: и в этом случае прослеживается судьбоносный «параллелизм» – он не просто проигрывает на скачках, – неудача в этих соревно-

¹ Роман Д. Мамина-Сибиряка «Бурный поток. (На улице)» вышел в свет в 1894 г. и явился продолжением известного «уральского» романа «Горное гнездо». В финале «Горного гнезда» главные герои уезжают в Санкт-Петербург. Таким образом, «Бурный поток...» является романом, в котором основой сюжета становится испытание героев из «уральской глубинки» «на пробу» не стать/стать «петербургским человеком» (В. Топоров).

² Ссылка на роман «Анна Каренина» дана по следующему изданию: Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 18 т. М., 1981 – 1982. Страницы указаны в тексте.

ваниях тоже определяет «зигзагообразное» течение жизни героя, полное непрерывных драматических испытаний.

В статье Покатилова, о которой идет речь в начале романа Мамин-Сибиряка, **скачки** в Царском Селе являются не предметом исследования или анализа автора. Писатель 1880-х гг. отмечает редакторское внимание к удачному описанию журналистом «**типичной скаковой публики**», в особенности «**этих цариц русского спорта**», а также, что важно, «**новую звездочку**» (с. 7).¹ Авторское сближение понятий – «скаковая лошадь» и «скаковая публика» намекает на главный предмет изображения.

В романах Л. Толстого и Мамин-Сибиряка принципиально отличается **семантика лексемы «скачки»**. Первый включает это слово в драматическо-трагический контекст повествования о судьбе Анны. В романе Толстого в рассматриваемом эпизоде героиня является **центральной фигурой** в толпе «скаковой публики» (Мамин-Сибиряк), она выделяется естественностью в выражении психологического переживания за жизнь Вронского. В рассматриваемом фрагменте романа Мамин-Сибиряка, редактор, похваливая интересное описание публики, только намекает Покатилову на некую «историю» о «даме восточного типа», под которой подразумевается главная героиня, Сусанна Мороз-Доганская. В целом пафос фрагментов отличается кардинально: в романе Л. Толстого эпизод скачек полон **драматического**, а, учитывая сюжетный «вектор», – и **трагического** пафоса, а в романе Мамин-Сибиряка в этом фрагменте – **иронический**.

Вместе с тем в романе Л. Толстого **скачки** означают и погоню за **счастьем-призраком главной героини**, завершившуюся ее личной трагедией. Мамин-Сибиряк с начала романа тоже вводит эту лексему, концептирующую иную мысль – о **всеобщей динамике жизни**, которая и характеризует время 1880-х – начала 1890-х годов. Но это движение не является признаком и принципом **естественного** течения жизни, чувств и мыслей человека, столь ценимого автором «Анны Карениной». В романе Д. Мамин «**скачки**» – символ намеренно ускоренного движения, придуманного людьми с целью любым способом выйти «на первые роли» во всех сферах жизни, в особенности, в сфере материальной. Обращает на себя внимание тот факт, что в 1880-е годы появляется множество произведений, в которых отмечается динамизм, привносимый цивилизацией, техническим прогрессом: укажем только на некоторые произведения. Сам Мамин еще пишет цикл рассказов «В дороге» и «На рубеже Азии»; А. Апухтин стихи: «С курьерским поездом», «Поезд жизни»; А. Чехов – рассказы: «В вагоне (2 варианта)», «В Париж!» и др. В. Топоров в монографии «Миф. Ритуал. Символ. Образ» рассматривает про-

¹ Цит. по: Мамин-Сибиряк Д. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1917. Т.10. Страницы указаны в тексте.

блему взаимоотношений петербургского и московского текстов и подчеркивает, что, безусловно, важнейшей **характеристикой петербургского текста является человек**. «Петербургского человека» отличает большая предприимчивость, подвижность в социокультурном пространстве, смелость в установлении целей и целеустремленность в их достижении, нежели «человека московского».¹

Темой и мотивом скачек Мамин завязывает любовный сюжет, объединяющий двух главных героев. Эта сюжетная линия, разворачиваясь, отличается от толстовской: Сусанна, поразившая Романа Покатилова с момента первой встречи, на протяжении повествования остается предметом истинной любви героя. Она становится причиной махинации мужа, Мороз-Доганского, с векселем, по которому Покатилов получает деньги. И Сусанна, и Покатилов осуждены, – в финале они вместе отправляются на каторгу, в Сибирь. Как когда-то герои романа Достоевского «Преступление и наказание», Сонечка и Раскольников, но роли у героинь принципиально отличные. Финальное соединение венчанием героев, которых в начале романа «свели» скачки, – показывает еще одно принципиальное отличие смыслов этого мотива, заложенных Л. Толстым и Маминым.

Встреча героев происходит в театре, и именно его описание проясняет значительность лексемы «публика», становящейся лейтмотивом. Мамин во фрагменте описания заполненного зрителями театра, на первый взгляд, очень близок Пушкину, в XI строфе 1 главы романа «Евгений Онегин», писавшему:

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, все кипит...²

Фрагмент в романе Мамина начинается почти цитатой из «Евгения Онегина»: «Еще задолго до занавеса **театр уже был полон: партер, ложи** и галерея были усыпаны публикой...» (с. 43). Герой романа «...На улице» ведет себя **подобно** Онегину: оба рассматривают «незнакомых дам»; обоим порядком наскучили знакомые лица. Но Покатилов не обременен онегинским «сплином» – журналист более настойчив во внимании к окружающим: «... он систематически рассматривал ложку за ложей, потому что если что-нибудь было нового в Петербурге, то оно непременно должно было попасть на «Певчих птичек» (там же). Принципиальных отличий в создании этих сцен у рассматриваемых авторов несколько. Первое – в **занятиях героев**: в отличие от Онегина, не имеющего постоянного дела, Роман Покатилов является высоко профессиональным газетчиком, а, значит, не столько наблюдателем, сколько ана-

¹ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. СПб., 1995. С. 265–266; 272.

² Пушкин А. С. Полн. Собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т.5. С. 18.

литиком «жизни улицы». В отличие от Пушкина, Мамин подчеркивает в своем герое, что он не устает изучать публику, всматривание в нее «всегда доставляло... пользу и удовольствие, как самая лучшая **живая картина текущей действительности со всеми ее злобами дня...**» (там же).

Второе отличие: Мамин показывает, что в 1880-е годы «публика» принципиально **изменилась** по отношению к середине 1820-х годов. «Налицо» был «тот именно Петербург, **который действительно живет, обдeldывает дела и всем ворочает** сановитая бюрократия,... биржевики, банковские воротилы,... светила адвокатуры, представители прессы, науки, искусства, клубные шулера, кокетки, восточные челоbеки, совсем темные личности, которых можно встретить везде...» (с. 43).

Третье отличие: в романе Пушкина автором-повествователем ведется речь о **классическом театре**, а в романе Мамина-Сибиряка публика **театра Буфф** дана в изображении героя, глубоко изучающего и знающего петербургского «челоbека улицы», независимо от социального статуса, – и тех, кто живет в петербургских «углах», и представителей более высоких ступеней столичной «деловой лестницы». В первом театральном ряду Покатилов видит **заводчика Теплоухова и золотопромышленника Ахлестышева**. А «во втором ряду кресел сидел ... **разорившийся уральский заводчик Мансуров...**» (с. 44).

В XX главе «Евгения Онегина» (эпизод в театре) автор и театральная публика проявляют истинный эстетический вкус к искусству классического балета. Красота танца великой русской танцовщицы Истоминой и ее мастерство помогают воссоздать культурную атмосферу, в которой живет высший свет в 1820-е годы.

В VIII главе первой части «Бурного потока...» проясняются иные цели и задачи. Подробным описанием и перечислением театральной публики автор подчеркивает **культурно-исторический сдвиг**, под которым мы подразумеваем процесс демократизации искусства, произошедший в 1880–1890-е гг. Театром Буфф интересуются представители **всех слоев** столичного населения, и, прежде всего, настоящие и экс-«светила» **делового мира Петербурга**. И название спектакля – «Певчие птички», – и роль, которую исполняет «**несравненная**» **Жюдик**, – «**уличной певицы**», – и поведение основной зрительской массы подвигают к осмыслению **главной темы** романа: изображение «людей улицы», для которых эта жизнь является формой бытия. Автор размышляет над их психологией, изображает суть их эстетики и жизненной философии. Мадам Жюдик выведена и на сцену театра, и на сцену романной действительности – актриса изображает себе подобных, «уличных» кумиров. «**Эта дочь парижской улицы**, – пишет автор, – являлась теперь всемогущим центром...» (с. 44). В этом фрагменте Мамин поэтически «удваивает» эффект от искусства примадонны народного, и по своим

корням, и по репертуару, театра: одновременно создавая метафору и «выпрямляя», реализуя ее. Писатель конца XIX века подчеркивает сакрализацию публикой «мадам Жюдик». Но он не скрывает **иронии по отношению к зрителям** и сравнивает их с фантастическим «**громдным чудовищем**», «тысячью глаз» следившим «за двигавшеюся на подмостках улыбающеюся **приманкой**» (с. 44). Уподобление массы «чудовищу», способному, по имплицированной мысли писателя, не только «носить на руках», но и уничтожить своего кумира, являет собой персонафикацию философии, психологии и идеалов «всякой и каждой» улицы. Впечатление Покатилова от «уличной примадонны» еще больше усиливает «летучий корреспондент» Бегичев: в буфете он называет Жюдик **великим историческим явлением** (с. 44). Высокая эстетическая оценка еще одного представителя «уличной прессы» умений мадам Жюдик подчеркивает авторскую мысль о снижении эстетических критериев и показывает, что именно «улица» создает и утверждает своего кумира. Наше предположение о заметном сдвиге в определении «петербургской публикой» эстетических предпочтений подтверждается сравнением эпизодов из романа Мамина и из романа Л. Толстого «Анна Каренина». Как указывает автор, только Вронский осмеливается «с новым удовольствием» посещать театр Буфф. Герою не позволяет рассказать о французской актрисе, то есть о мадам Жюдик, «жена посланника». Но, как отмечает Толстой, княгиня Мягкая, отличающаяся неизменной искренностью высказываний, проговаривает то, о чем, наверное, думают многие из присутствующих: «И все бы поехали туда, если б это было так же принято, как опера...» (с.153).

Н. А. Некрасов, в том, же, что и Л. Толстой, 1875 г., написал поэму «Современники», в которой **сатирически** изображает всех почитателей театра Буфф.¹ Поэт высмеивает шутов-современников, замещающих истинное актерское мастерство представителями, — в контексте нашей темы, — «улицы»:

Князь Иван ...
До шестидесяти лет
Водевили посещает,
Оперетку и балет... (с. 226).

Преклоняющийся перед «талантом примадонны» герой, создает «кружок Жюдистов», воспевающих кумира:

Мадонны лик,
Взор херувима...

¹ Некрасов Н. А. Собр. соч.: В 2 т. М., 1966. Т.2. Страницы указаны в тексте.

Мадам Жюдик
Непостижима!..
Восторга крик,
Порыв блаженства...
Мадам Жюдик –
Верх совершенства! (с. 227–228).

Выделенные строки относят культурную память и к полотнам, созданным по мотивам, сюжетам и образам Библии и Евангелий великими художниками разных эпох, и авторское ироническое отношение к героям, проявляющееся в несоответствии высокой лексики и насмешки поэта.

Эпик в 1870-е годы, разносторонне характеризуя современность, представляет Вронского как зрителя, ценящего театр Буфф. Герой означается фигурой, не зависящей «от мнений света», но все же, «единичной». **Лирик** изображает небольшое «общество» почитателей театра Буфф и просто шутами, и «шутами с родословной». Поэт, открыто протестуя против ценностных устремлений «одержимых страстью» героев, характеризует их как редких, экзотических «экземпляров» современного петербургского общества (с. 266).

Д. Мамин, опираясь на опыт предшественников, в новое десятилетие делает **культурно-исторический, реалистический «срез»**: изображает запросы, вкусы и потребности столичной публики, посещающей театр Буфф, не как эстетическое отклонение, но как норму. Писатель, по нашему помышлению, запечатлевает сложный двуединный процесс культурно-эстетического сближения людей различных слоев и «прослоек», становящихся единой зрительской массой.

Таким образом, **героев произведений трех авторов объединяет восторженное отношение к театру Буфф, а к его «примадонне» как к «частице» “Urbi et orbi”**. Вместе с тем и Некрасов, и Мамин усиливают мысль о переменах, происходящих в сознании современников, а, значит, и перемены эстетического порядка. Публика относится к «возлюбленной дочери парижской улицы» (Д. Мамин) как к **божеству**. Сцена восприятия и отношения зала к Жюдик «подана» глазами Покатилова. Журналист переживает «то специфическое чувство, которое знакомо только **настоящим охотникам**, когда они выслеживают дичь...» (с.44). Герой Мамина наблюдает эту, порой устрашающую, близость «актрисы-приманки» и зала, и называет их со-чувствие «**анофеозом улиц**» (там же). (Везде выделено мной.– Л. Щ.).

В описании столичной улицы автор использует известное выражение – «**пестрая толпа**». Читаем у Мамина: «Тут (т.е. в ресторане.– Л. Щ.) **пестрою толпой** проходило все, что было интересного: дельцы высшей пробы, просто дельцы, редкие представители вырождавшихся аристо-

кратических фамилий, военные, сомнительные иностранцы, прилично одетые жулики, просто ресторанные завсегдатаи...» (с. 79). **«Пестрая толпа»** – синтез цитации и аллюзии, вызывающий в памяти стихотворение М. Лермонтова «Как часто пестрою толпою окружен...». Мамин подчеркивает, что и **«кабак»**, и **«ресторан»**, и **«театр Буфф»**, и другие городские общественные пространства жизненно необходимы герою. Петербургские «топосы» помогают журналисту реалистически, полно изобразить «пеструю толпу». В них он как в частице Дома-города, ибо, находясь среди толпы, журналист находит темы, проблемы, силы и вдохновение для творчества.

Романтическая и реалистическая «интенции» обуславливают антитестические смыслы Лермонтова и Мамина в метафоре **«пестрая толпа»**. Герою поэта-романтика 1830-х годов, равно взыскующему и человеческой сердечности, и общемирового смыслонесущего центра, «толпа» была неприятна иногда грубостью и навязчивостью, иногда – фальшью и пошлостью. Эти свойства «массы» рожают дистанцию между лирическим субъектом и «пестрою толпою», которой он окружен-как-заключен в тиски тривиальной обыденности.

Поэт-неоромантик Н. Минский, современник героев Д. Мамина, в поэме **«Гефсиманская ночь»** (1884),¹ и сталкивает, и предельно сближает два эстетических пафоса – сатирический и драматический – в осмыслении и изображении толпы. Лирик при помощи сценографического приема движущихся «картин времени» представляет царящие на улице «вкусы», «требования» и «идеалы»:

Толпе дай образы лишь резче да пестрей,
Миражи ей твори средь жизненной пустыни...
Глаза людей прельщай, не трогая сердец,
Понятней ей немой, но блещущий телец

Из туч вещавшего невидимого Бога... (с. 480).

Писатель-реалист Дмитрий Мамин, создавая новаторский роман по объекту художественного исследования, коим является **«пестрая толпа»**, **«публика»**, – она – главная героиня ею же созданной «улицы». Автор стратегически разворачивает картину жизни в Петербурге и его окрестностях, и в ней преобладает движение **пестрой публики по петербургским общественным местам**. В запечатленной картине писатель подчеркивает динамику реальности, в которой сопрягаются и комическое, и драматическое, и лирическое, и трагическое, в совокупности характеризующее сущностные законы и стороны ее существования.

¹ Текст поэмы Н. Минского «Гефсиманская ночь» цит. по: Русская поэзия 1880–1890-х годов. М. – Л., 1964. Страницы указаны в тексте.

Новаторство Мамина-Сибиряка проявляется и в выборе героя: Пока-тилов, почти всегда находясь в «бурном потоке» бытия «в миру» и «на миру», является его профессиональным исследователем. Журналист является и «знатоком» уличной, театральной или ресторанной толпы, и, в то же время, как убедительно показывает автор, именно «улица» с ее беспощадными законами, способствует не только испытаниям героя, а и его жестокому наказанию за доверчивость, — он вместе с Сусанной должен пойти по этапу в Сибирь за использование подложного векселя, который ему «устраивает» Мороз-Доганский.

Мы рассмотрели лишь некоторые лексемы, мотивы и лейтмотивы, становящиеся в контексте романа Д. Мамина концептами. «Скачки», — предельно скоростное движение животных и человека, символизирующие общее **ускорение** движения времени и, следовательно, **жизненного темпоритма** главной героини, — петербургской «**пестрой публики**». «**Театр Буфф**», — современное культурно-историческое пространство, символизирующее и органику связи-близости «публики» с ее сценическим кумиром, и опасность этой близости для самого кумира (пока условно назовем это явление «**амбивалентностью**» **взаимоотношений кумира и толпы**). Романное театрализованное пространство характеризует не только временное общекультурное движение, но проявляет этические и эстетические приоритеты героя и «улицы» в конце XIX в. Мамин остается верным себе в осмыслении шекспировской парадигмы: «Весь мир — театр...»: каждый персонаж играет отведенную ему роль в «пьесе жизни».¹ Рассмотренный первый «петербургский» роман Мамин-Сибиряк пишет «сценами» и раскрывает «драму» или «трагедию» жизни героев, приехавших в столицу

¹ См. мою статью: Щенникова Л. П. Драматургическое начало романов Д. Н. Мамина-Сибиряка 1880-х годов // Русская классика: Динамика художественных систем. Выпуск 1. Екатеринбург, 2006. С. 208–221.

Прабабушка «Изауры»: Е. Марлитт и ее роман «Вторая жена»

В рассказе Н. А. Тэффи «Экзамен» есть такой эпизод. Главная героиня, гимназистка Манечка Кукулина, накануне экзамена весь день «пролежала на диване, читая «Вторую жену» Марлитта, чтобы дать отдохнуть голове, переутомленной географией».

В известных мне изданиях Тэффи комментарий к этому фрагменту отсутствует. Надо полагать, современникам великой юмористки он был и не нужен: если заглянуть в библиотечный каталог, то может сложиться впечатление, что практически все гимназистки России в то время читали «Марлитта» – настолько велико было число изданий его романов. Еще в 1899 году один из переводчиков писал, что «спрос на произведения Марлитт как в России, так и в странах Европы огромен, причем особый интерес к ней проявляет молодежь». Тем не менее, в связи с тем, что это имя почти ничего не говорит современному читателю, не лишним было бы хотя бы вкратце ответить на вопрос, почему невероятно популярный в свое время автор оказался практически полностью забытым.

Во-первых, Тэффи не ошиблась в выборе грамматической формы. «Вторая жена» именно *Марлитта*. Так, по крайней мере, мы должны были бы говорить в соответствии с «канонической» формой имени автора, указанного на титульном листе. Но и переводчик имел основания для употребления иной формы фамилии: ни для кого не было секретом, что *Евгений Марлитт* – это псевдоним женщины. Оба эти факта и породили распространенную «неканоническую» форму писательской «маски»: *Евгения Марлитт*. Здесь, кстати, можно вспомнить аналогичную ситуацию с Авророй Дюпен, которая в свое время также взяла мужской псевдоним: Жорж Санд. Ощущение, что автор женщина, настолько сильно, что мы бессознательно нарушаем правила склонения имен существительных, говоря, например, «в романах Жорж Санд», хотя, конечно, по нормам русского языка следовало бы: *Жоржа Санда*.

Во-вторых, романы Евгении Марлитт вовсе не были *только* развлекательным чтением для «переутомленных голов»: в противном случае Ученый комитет по народному образованию вряд ли стал бы их рекомендовать «для пополнения ученических библиотек и народных читален». Эта приписка на обороте титульного листа «Второй жены» наво-

дит на размышления: ведь не рекомендовали же, к примеру, для народного и подросткового чтения романы упомянутой выше писательницы-француженки! Можно предположить, что подобное решение чиновников из комитета было связано либо с исключительными художественными достоинствами книг Марлитт, либо с их политической направленностью, либо с присутствием в романах писательницы особых моральных ценностей, близких «генеральной линии» императорской России.

Первый вариант маловероятен хотя бы потому, что переводы романов Марлитт на русский язык были выполнены крайне небрежно, отчего возникало ощущение их тяжеловесности – о какой-то особой художественности в подобном варианте не было и речи (к сожалению, именно в таком, неотредактированном виде наши отечественные издатели попытались «воскресить» отдельные произведения Марлитт в начале перестройки, вследствие чего публикация нескольких романов писательницы – таких, например, как «Златокудрая Эльза» – прошла незамеченной, да и осуществлено это было в далекой провинции).

Второй вариант также сомнителен: действие всех романов Марлитт протекает в романтическом антураже маленьких немецких княжеств XIX века, еще не вошедших в состав единой Германии – естественно, если какой-либо политический подтекст в любовных романах Марлитт и присутствовал, то он несомненно был абсолютно далек от чисто российских социальных проблем. Более того, любопытен следующий факт: начало многолетнего перерыва в публикации романов Марлитт на русском языке было связано отнюдь не с событиями октябрьской революции, как зачастую имело место с творчеством других писателей, а с политической ситуацией в России в 1914 году: началом Первой мировой войны и повсеместными антинемецкими настроениями.

После Октября имя писательницы не было под запретом. Новая власть ее просто игнорировала, полагая, что советскому читателю абсолютно не интересны романы о «роковых страстях» аристократов в их старинных замках. В «Литературной энциклопедии», выходившей с конца 20-х годов, о Марлитт можно было прочитать следующее: «Марлитт Евгения (псевдоним Е. Ион) [Marlitt, 1825 – 1887] – популярная немецкая романистка, имевшая огромный успех в широких бюргерских кругах, особенно среди женщин. Происходила из буржуазной семьи. Автор ряда романов, типичных для развлекательного «чтива» немецкого мещанства 60 – 70-х гг., сочетающих уголовную сюжетику с филистерской моралью».¹ Уже к концу 30-х годов авторов этой энциклопедии обвинили в вульгарном социологизме, что было безусловно справедливо, однако этот факт, разумеется, никак не способствовал скорейшей публикации

¹ Литературная энциклопедия: В 12 т. Том 7. М., 1934. С. 15 – 16.

произведений немецкой писательницы: Германия вскоре вновь обрела статус нашего главного врага. Тем не менее, уцелевшие в многочисленных катаклизмах XX века экземпляры романов Марлитт читали в нашей стране запоем. И при этом гораздо охотнее, чем любые «злободневные» романы о «хлебе», «брусках» и «черном золоте» – последние списывались из общественных читален в идеальном состоянии, в то время как первые умирали естественной для книг смертью: зачитывались в буквальном смысле до дыр, случайно выживая лишь в частных собраниях. Поэтому неудивительно, что те, дореволюционные, издания Марлитт давно уже стали библиографической редкостью. Достаточно сказать, что моя попытка несколько лет тому назад найти дореволюционные издания самого известного романа писательницы «Вторая жена» в библиотеках Санкт-Петербурга едва не оказалась безуспешной: несмотря на то, что это произведение многократно переиздавалось, мне удалось обнаружить лишь один единственный экземпляр в Публичной библиотеке, и то по степени потрепанности больше напоминавший чудом уцелевший манускрипт первых веков христианства, чем книгу столетней давности.

Войны с Германией, политическая обстановка привели к тому, что имя Марлитт в нашей стране было практически вычеркнуто из истории литературы. За ней закрепилось клеймо «буржуазной писательницы»; в энциклопедиях и случайных комментариях о ней говорилось исключительно как об авторе «пошлых и сентиментальных романов». Произведения ее не печатали, хотя почти все, кому удавалось их прочитать в глухие советские годы, сходились на том, что это подлинные шедевры в жанре любовного романа, вполне достойные занять место с произведениями других выдающихся романисток XIX столетия: Жермены де Сталь и Жорж Санд. Надо сказать, что не только сочинения, но и сама жизнь Евгении Марлитт может быть прекрасным уроком для наших современников.

В ее биографии мы не найдем ни авантюрных коллизий, вроде отношений с Наполеоном Бонапартом у первой из вышеназванных романисток, ни красивых любовных историй, как, например, роман с Шопеном у второй. Но в этом есть и свои преимущества. По крайней мере, история жизни немецкой писательницы лишена нездоровых интимных подробностей, каковыми изобилуют жизнеописания ее французских коллег.

Евгения Ион, позднее взявшая псевдоним **Е. Марлитт**, родилась 5 декабря 1825 года в расположенном неподалеку от Эрфурта небольшом городке Арнштадте, входящем в состав Тюрингии. У ее отца в молодости были явные способности к живописи, которые, однако, остались нереализованными: по настоянию родителей он вынужден был стать купцом. Мать Евгении происходила из обедневшей аристократической се-

мы. Выйдя замуж, она полностью посвятила себя воспитанию детей, дав им начальное музыкальное и художественное образование. Под руководством матери будущая писательница выучила несколько иностранных языков и с детства запоем читала книги и журналы, привозимые отцом из зарубежных поездок.

Когда девочке исполнилось 11 лет, родители обратили внимание на то, что она обладает прекрасным голосом и замечательными музыкальными способностями. Вскоре ей наняли учителя пения из числа придворных музыкантов князей Шварцбург-Зондерсгаузен, которые с XIV столетия владели Арнштадтом и его окрестностями. Заметим, что места, в которых росла Марлитт, были овеяны легендами и преданиями, а с замком, где жил княжеский род, было связано множество таинственных и романтических историй. Некоторые из них перешли и на страницы ее романов. После пяти лет занятий учитель пения, Штаде, стал уговаривать отца девушки отправить ее в какой-либо крупный центр для дальнейшего обучения музыке, так как не сомневался, что с теми данными, которыми она обладала, блестящая карьера певицы ей обеспечена. Но к тому времени финансовые дела семьи резко ухудшились, средств для образования не было. Веря в талант дочери, отец обратился за помощью к княгине Матильде Шварцбург-Зондерсгаузен, которая имела собственный придворный оркестр и театр. Энергичная золотоволосая девушка (этими качествами она позднее наградит своих любимых героинь: Эльзу, Агнессу Франц, Лиану и ее сестру) с первого же взгляда понравилась княгине. На экзамене, который принимал бас из придворного театра, Евгения показала такие превосходные результаты, что решено было не ограничивать обучение вокалом, а дать ей возможность получить всестороннее гуманитарное образование. Девушка переезжает жить в княжеский замок, где помимо пения занимается игрой на рояле, живописью, историей и литературой, выступает на сцене театра. Однако вскоре она достигает такого уровня, когда учителя уже просто не могут дать ей ничего нового. В 1844 году княгиня отправляет талантливую воспитанницу в Вену для обучения в консерватории, взяв на себя заботы о ее материальном обеспечении.

Попав в крупнейший музыкальный центр Европы, Евгения учит итальянский язык, осваивает оперные партии. В 1846 году в Лейпциге состоялся ее дебют в качестве солистки, прошедший весьма успешно. Какое-то время она выступала на оперных сценах провинциальных немецких городов, и всюду ее артистизм, бархатный голос, умное и тонкое проникновение в образы героинь встречали самый теплый прием. Не забывала она и свою меценатку, часто навещая ее владения и играя в придворных спектаклях. О Евгении Ион уже начинали говорить как о восходящей звезде, когда неожиданно на нее обрушилось страшное не-

счастье: она стала глухнуть. Несмотря на помощь княгини, которая оплачивала ей и поездки на воды, и лечение у знаменитых врачей, болезнь прогрессировала. И хотя она не привела к полной глухоте, с мечтами об оперной карьере пришлось расстаться.

Удар был тяжелый, но природными чертами юной немки были неутомимая энергия и работоспособность, острый пронизательный ум, который ценили многие ее современники. Матильда Шварцбург-Зондерсгаузен, успевшая искренне полюбить девушку, о ее разносторонних способностях знала не хуже остальных, поэтому не только жалостью, но и интересом к яркой личности было продиктовано желание княгини взять ее к себе чтицей и секретаршей.

С 1853-го по 1863 год несостоявшаяся певица сопровождала свою благотельницу в путешествиях как по многочисленным княжествам Германии, так и по странам Европы. Во время поездок она смогла почувствовать, что в общественной жизни происходят перемены, которые в корне ломают весь сложившийся уклад, несут новую систему ценностей. Не будем забывать, какое это было тревожное время. Евгении было 23 года, когда Францию и Германию потрясли революции. Тогда же активизировался процесс превращения разрозненных германских княжеств в мощное буржуазное государство. Аристократический мир, овеянный романтическим ореолом, уходил в прошлое. В этих обстоятельствах дворянская элита оказывалась зачастую беспомощной и доходила до полного разорения, не желая расставаться со своими предрассудками, мешавшими адаптироваться к новым условиям жизни. Некоторое представление о сложностях существования дворян в ту эпоху дает хотя бы следующая сцена из романа «Вторая жена». Магнус, брат Лианы, видя тяжелое финансовое положение матери и желая помочь, передает ей гонорар от издания своей книги по ботанике. Казалось бы, графиня Трахенберг должна с благодарностью принять дар, однако... ««Ископаемые растения, сочинение графа Магнуса Фон Трахенберга», – громко прочла графиня. Гневно сжав губы, она поверх книги с минуту пристально, уничтожающим взглядом смотрела в лицо сына (...). Она принужденно захохотала и отбросила от себя толстый том с такой силой, что он с грохотом пролетел сквозь стеклянные рамы на каменные ступени террасы (...). – «О трижды счастливая мать, какому сыну дала ты жизнь! Слишком малодушный, чтобы сделаться солдатом, слишком ограниченный, чтобы быть дипломатом, он, потомок князей Лютовиских, последний граф Трахенберг, унижает себя до того, что сочиняет книги за плату!»».

Сейчас нам может показаться диким, что еще в XIX веке для множества немецких аристократов сама мысль зарабатывать на жизнь творческим трудом была крамольной. Вспомним, что и другой герой романа, старый гофмаршал, узнав, что Лиана продавала свои рисунки, потрясен

так, как если бы ему доложили, что жена его племянника занималась проституцией.

Самой Евгении также пришлось столкнуться с сословными проблемами: родственники матери не могли смириться с тем, что представительница знатного рода поет в опере. Таким образом, глухота, заставившая ее покинуть сцену и стать придворной, воспринималась ими как божественный промысел, направивший отступницу на истинный путь. Впрочем, вскоре их поджидало новое огорчение.

К началу 1860-х годов у княгини Матильды Шварцбург-Зондерсгаузен, как и у многих других правителей небольших германских княжеств, катастрофически ухудшились дела. Возможностей содержать пышный двор и собственный театр у владелицы Арнштадта больше не было. Весной 1863 года ей пришлось расстаться и с любимой компаньонкой, которой она все же сохранила денежное пособие.

Евгения поселилась в семье брата, работавшего учителем в их родном городе. На этот раз перемена в судьбе не была болезненной. Во-первых, несмотря на хорошие отношения с княгиней, честную и прямолинейную Евгению раздражала придворная жизнь, полная лицемерия и фальши. Во-вторых, она чувствовала в себе способность к иной деятельности, желание которой появилось у нее за несколько лет до расставания с патронессой. Многие корреспонденты Матильды, которым секретарша отвечала от имени княгини, были восхищены ее стилем и давали советы заняться писательским ремеслом. И вот, наконец, такая возможность представилось. Еще, будучи у княгини, она разработала множество сцен, из которых, покинув замок, создала несколько рассказов и повесть «Двенадцать апостолов». Их она в конце 1864 года отослала Эрнесту Райлю, редактору популярного в бюргерской среде журнала «Беседка».

От печатания рассказов Райль отказался, потому что после публикации четырехтомного цикла «Шварцвальдских деревенских историй» Бертольда Ауэрбаха и их шумного успеха множество мелких авторов бросились разрабатывать «деревенскую» тему, вследствие чего интерес к ней значительно ослабел. Повесть же «Двенадцать апостолов» редактор счел достаточно оригинальной и 12 апреля 1865 года опубликовал ее в своем журнале под выбранным Евгенией псевдонимом Е. Марлитт.

Литературный дебют молодой писательницы прошел успешно: повесть встретила самый доброжелательный прием, так что когда в следующем году Райль получил от Марлитт роман «Златокудрая Эльза», то сомнений в том, печатать его или нет, уже не было. Но все же редактор произвел в тексте некоторые необходимые, на его взгляд, сокращения. Роман вызвал необыкновенный интерес и вскоре был опубликован отдельным изданием и без купюр. Его почти сразу же перевели на английский, французский, а чуть позже – и на русский язык. Подобная схема

воспроизводилась и впоследствии: сначала произведения Марлитт печатались в «Беседке» (популярность которой из-за этого необыкновенно возросла: за десять лет ее тираж со 175 тысяч экземпляров увеличился более чем в два раза, так что, конечно, никаких сокращений Райль уже не допускал), затем романы выходили отдельными изданиями и немедленно переводились на иностранные языки. Огромной популярностью пользовались ее «Исповедь старой девы», «Имперская графиня Гизела», «Степная принцесса», «В доме Шиллингов», «Женщина с рубинами» и многие другие. Но особое признание получил роман «Вторая жена».

Читатели не переставали восхищаться изяществом ее стиля, тонкой иронией, удивительным оптимизмом ее произведений, не подозревая, какой ценой за все это заплачено. Рок упорно преследовал Марлитт: во второй половине 60-х годов из-за отложения солей у нее начал развиваться паралич, в результате чего через несколько лет писательница не могла ни ходить, ни даже стоять. Теперь она до самой смерти была прикована к инвалидной коляске. Доход, который приносили ей романы, позволил ей купить в Арнштадте собственную виллу, куда она привезла вконец обнищавшего отца и откуда уже более не уезжала.

Время, когда творила Марлитт, не было периодом расцвета немецкой литературы. Великая эпоха, давшая миру Лессинга, Гельдерлина, Гете, Шиллера, Клейста, Гейне и многих других, закончилась к концу 40-х годов. Приоритет в общественной жизни получили точные науки. Достаточно сказать, что во второй половине XIX века Германия занимала первое место в мире по количеству научных журналов. Объединение в 1871 году германских княжеств в единую империю под началом Вильгельма I вызвало огромный национальный подъем, способствовавший превращению страны в сверхдержаву; однако этот же процесс привел к обострению всех противоречий, которые нес с собой буржуазный строй. Не будем забывать, что именно в это время приобретал популярность марксизм, пытавшийся противостоять антигуманным тенденциям новой формации. Жизнь диктовала искусству необходимость осмысления происходивших перемен, поэтому неудивительно, что в немецкой литературе 1870 – 80-х годов доминировал реализм, представленный именами Т. Фонтане, Ф. Шпильгагена и др. В расцвете сил находились Ф. Геббель и К. Гуцков, новое слово в искусстве произнес создатель музыкальной драмы Р. Вагнер. Оригинальная философско-художественная проза, правда, еще не имевшая успеха на родине, выходила из-под пера Ф. Ницше.

В наше время в курсах истории немецкой литературы имя Марлитт мелькает лишь эпизодически, так что можно подумать, будто бы основное внимание читателей было привлечено к вышеперечисленным писателям. На деле же все обстояло не так. По свидетельству множества со-

временников, романы Марлитт пользовались гораздо большей популярностью, чем литература «реалистического» направления, не говоря уже об авторах с модернистским уклоном.

И это вполне понятно, так как трудно назвать такую эпоху, когда бы отсутствовал спрос на произведения о любви. Читатель находил в романах Марлитт не просто красивое изображение любовного чувства и связанных с ним переживаний, но и повод для размышлений. Каждый человек рано или поздно сталкивается с «вечными» проблемами: взаимоотношениями мужчины и женщины, мужа и жены, семейными трудностями и проч. Сложно, к примеру, представить девушку, которая не задумывалась бы над тем, как стать любимой, как сохранить привязанность близкого человека, как построить отношения в семье. На эти и подобные вопросы в произведениях Марлитт можно найти достаточно четкие и убедительные ответы. Ее главные героини попадают в нелегкие ситуации (финансовые, семейные, социальные и т. п.), выйти из которых им помогают не стечения случайных обстоятельств, а личные качества: ум, талант, трудолюбие, самоотверженность. В этом нам видится основное отличие романов Марлитт от так называемой «сентиментальной» литературы, в которой женщина – почти всегда игрушка в руках рока, пассивный объект сложных интриг.

Для того чтобы добиться счастья в новых условиях, считает Марлитт, женщине недостаточно одной красивой внешности (непременного, а часто и единственного атрибута множества героинь «сентиментальных» романов), ей необходим еще и духовный потенциал. Умение освободиться от предрассудков, пойти наперекор собственному мнению ради достижения благородных целей, самоотверженно выполнять то, что подсказывает сердце, – вот непременные условия на пути к гармоничной жизни. Недаром энергичные героини Марлитт были близки такой писательнице, как Мариэтта Шагинян, которая настойчиво советовала переиздать ее романы, считая, что они будут весьма интересны и полезны советским женщинам. Но клеймо «буржуазной писательницы», которое закрепилось за Марлитт благодаря высказываниям немецкого критика-марксиста Франца Меринга, помешало встрече советских читателей с ее произведениями, в том числе и с романом «Вторая жена».

Завершение и выход в свет этого романа в 1873 году совпали с тяжелым событием в жизни Марлитт – смертью отца (ее мать умерла за 20 лет до того). Тем не менее, это одно из самых светлых произведений писательницы. Оно повествует о том, как, несмотря на все мыслимые и немыслимые препятствия, может возникнуть любовь.

Для брака Лианы Трахенберг с Раулем Майнау все обстоятельства складываются крайне неблагоприятно. Сам барон весьма невысокого мнения о женщинах: любовницы ему быстро наскучили; в первой жене

раздражали безалаберность, лень и пустота; любимая когда-то женщина, погнавшись за титулом, вышла замуж за герцога. Его желание жениться во второй раз продиктовано лишь чувством мести и желанием оградить себя от вмешательства посторонних женщин в свою жизнь. Свое полное безразличие к невесте герой и не думает скрывать: «Это двадцатилетняя жердь с рыжими волосами и потупленными глазами... Мне не нужно ни красивой, ни богатой жены, — она должна быть только добродетельна, то есть не должна беспокоить меня таким поведением, за которое пришлось бы мне краснеть». Неприязнь к будущей мачехе передается еще до встречи с ней и сыну Майнау — маленькому Лео. Не может примириться с более знатным происхождением Лианы старый гофмаршал. Ревностью и неприязнью ко второй жене Рауля исполнена всемогущая герцогиня. К тому же главная героиня попадает в обстановку торжества глубоко чуждого ей католицизма, один из представителей которого, кстати, патер-иезуит, постоянно преследует молодую баронессу. В новой семье и новой обстановке все насквозь пропитано ложью и лицемерием. Добрейшая госпожа Лен — и та вынуждена играть комедию, чтобы помочь Габриэлю и его несчастной матери. Но и правда оскорбительна для Лианы: муж подчеркнуто, равнодушен к ней, так как уверен, что для такого примитивного создания, каким, по его мнению, является женщина, достаточно самого факта замужества, а также отсутствия забот о хлебе насущном.

В подобном взгляде на Лиану — главная ошибка мужественного и благородного Майнау. Его жена оказывается далеко не заурядной женщиной, у которой брак в форме делового договора не вызывает ничего, кроме отвращения. Еще в семье матери она хорошо поняла, что аристократия, не приспособившаяся к новым обстоятельствам, обречена, поэтому задача молодого поколения выйти из ограниченных сословных рамок, влиться в общественную жизнь, заняться наукой и литературой, своим трудом обеспечить себе место в мире. В словах Лианы, обращенных к впавшему в апатию мужу, звучит позиция самой Марлитт: «Мы не похожи на тех домоседов, которые делают эгоистами, совершенно отказываются от общества прочих людей, ограничиваясь тесным кружком своих родных. У нас, напротив, самый беспокойный характер: нам хочется мыслить, совершенствоваться (...). Такая жизнь и деятельность доставляет наслаждение...».

Без сомнения, женщина с подобной позицией не могла остаться довольной своим браком, в котором все противоречило ее представлениям о жизни и о собственном предназначении. Она начинает борьбу за утверждение собственных идеалов и постепенно одерживает ряд побед. Вот, покоренный ее добротой и обаянием, к ней искренне привязывается маленький Лео. Вот Лен посвящает ее в мрачные семейные тайны, впер-

вые осмелившись снять с них покров. А вот и сам Рауль Майнау замечает, что его вторая жена – миловидная и умная девушка с золотыми волосами, с которой можно не стыдись появиться в любом обществе, а не рыжеволосая жердь, какой видел Лиану его предубежденный взгляд. Ум, талант и обаяние девушки рассеивают козни ревнивой и властной герцогини, старого гофмаршала и патера-иезуита. Оковы лжи падают перед терпением, трудолюбием и приверженностью к «истинной» религии (в данном случае – протестантизму).

Казалось бы, до чего силен и огражден от различных веяний демо-нический, с улыбкой Мефистофеля, барон Майнау – но и он попадает под влияние собственной супруги, которой, как и прочим женщинам, еще недавно отказывал в статусе разумного существа. Лиана вдохновляет его на запись путевых впечатлений, и Рауль вкушает прелесть творческого процесса. Он открывает для себя новую жизнь, чувствует, что в нем просыпается подлинная любовь. Это не просто тяга к красивой женщине: внешне герцогиня превосходит Лиану. Это именно та любовь, которая соединяет души, будит дремлющие в них силы, способствует максимальному раскрытию всех возможностей человека.

По мнению Марлитт, семейный союз людей будет крепким лишь тогда, когда они, объединенные одной религией и общей целью, смогут создать друг другу условия для взаимного развития. Недаром скучающий и разочарованный в жизни Майнау в итоге как бы заново рождается, отказываясь и от «дребедени салонных условных форм», и от тупого, непреклонного догматизма католичества: он покидает двор лицемерной герцогини и открывает дорогу более близкому ему теперь протестантизму. Этот шаг выводит героя из ограниченного и изжившего себя мира дворянских поместий в бурную общественную жизнь.

Пафос романа как нельзя лучше соответствовал объединительным тенденциям эпохи, и стоит ли удивляться, что Германия, где пропаганда сильной, энергичной в социальной сфере личности велась не только в литературе, но и в музыке, философии и т. д., с момента образования единого государства за несколько десятилетий достигла такой мощи, что смогла бросить вызов всей Европе?

Конечно, Е. Марлитт не могла и предположить, что идеи женской эмансипации и освобождения от бесчисленных предрассудков, которые она проповедовала, в ее стране смогут сыграть некоторую роль в формировании агрессивного тоталитарного режима: писательница не была специалистом в области философских и политических учений. В этом отношении многие ее современники-реалисты были более проницательны: они видели отмирание феодальных форм, но ощущали эмбрион разложения и в новом буржуазном укладе. У Марлитт внимание переносится не на политические вопросы и социальные перспективы, а на пробле-

мы отношений и формирования духовно богатых людей. Свою позицию она выражает в предисловии к роману «Имперская графиня Гизела»: «Этот роман основывается на идеях гуманности, он старается пробудить любовь к человечеству в тех людях, которые вследствие прирожденного высокомерия и неправильного воспитания совершенно забывают, что у них один Творец и одинаковая участь на том свете с их братьями, что они только звенья, но ни в коем случае не препятствия в той общей цели, начало и конец которой в руках Всевышнего». Эти слова в полной мере можно отнести и ко «Второй жене».

Необыкновенно увлекательные сюжеты, мастерство в изображении характеров, особенно женских, психологизм и тонкое чувство юмора – все это обеспечивало Марлитт восторженный прием у самых разных читателей: от юных девушек до престарелых бюргеров, от рабочих до изысканных аристократов.

Немалый интерес вызывали произведения писательницы в России, где всегда с нетерпением ожидали выхода ее очередной книги. Один и тот же роман мог выйти в двух, а иногда и в трех различных переводах буквально через несколько месяцев после появления первого издания. В начале века в России было издано полное собрание ее сочинений.

Немалую роль во всех произведениях писательницы играет тема религии. Как известно, Германия – родина протестантизма, в XIX веке бывшая его оплотом. Однако в некоторых княжествах еще достаточно сильны были католические традиции, которые для убежденной протестантки Марлитт были полностью неприемлемы. Действительно, пафос ее романов направлен на раскрепощение человека, освобождение личности от догм и предрассудков, на утверждение активного творческого отношения к жизни, чему, конечно, в гораздо большей степени соответствовали доктрины протестантизма. Неудивительно поэтому, что своих главных героев писательница наделила собственными религиозными взглядами, а их антагонистов – глубоко ей чуждыми. Для всех католиков в романе «Вторая жена» католицизм – лишь прикрытие их порочной сущности. Первая жена Рауля, несмотря на декларируемую религиозность и частые посещения патера, входящего в орден иезуитов, избивает своих слуг, да и ее духовный наставник не гнушается ничем: с легкостью подделывает завещание; пылая страстью, докучает приставаниями к главной героине, а, получив в очередной раз отказ, пытается ее убить, сбросив в пруд. Отвратителен старый гофмаршал, на чьей совести медленное убийство индийской женщины, которую когда-то любил его брат. Не отличается христианским смирением и гордая, самолюбивая герцогиня, упоенная властью и вседозволенностью. Пожалуй, все смелые грехи представлены в этих типах. Их миру жестокости и фальши

противостоят Ульрика и Магнус Трахенберги, кротко переносящие все обиды, милосердные, великодушные и самоотверженные.

Но все свое понимание этики протестантизма Марлитт выражает в образе главной героини. Подлинно христианское начало писательница видит не во внешнем соблюдении мертвых обрядов, а во внутренних качествах человека: в сочетании кротости и творческой активности, в честности и простоте, в любви к людям и неприятия зла в любых его формах. Без сомнения, члены Ученого комитета, рекомендовавшие произведения Марлитт в ученические библиотеки, ничего не имели против вышеотмеченных качеств, однако для православной России и католицизм и протестантизм были в равной степени неприемлемы, причем в памяти современников еще должны были быть живы жестокие гонения на иноверцев во время царствования Николая I. Поэтому признание Марлитт со стороны официальных кругов российской бюрократической системы вызывает поначалу некоторое недоумение, которое, впрочем, рассеивается «по размышлении зрелом». То здоровое нравственное начало, которое заложено в романах Марлитт, по своему воздействию на читателей далеко выходит за рамки религиозной проблематики. Ее положительные герои – великолепные этические образцы, на которые можно ориентироваться вне зависимости от конфессиональной принадлежности. Не случайно и воцерковленные чиновники царской России, и неистовая последовательница коммунистической идеи Мариэтта Шагинян были едины в призывах печатать и распространять произведения немецкой писательницы – столь откровенно в них были явлены общечеловеческие ценности, силу которых невозможно было не ощутить.

Тем более ценно, что именно в России, у которой в европейских странах издавна была репутация догматически ограниченной державы, Марлитт печатали практически без изменений, в то время как в «цивилизованных» странах Европы тексты романов писательницы с легкостью переделывались в соответствии с национальными и конфессиональными интересами. К примеру, во французском издании «Второй жены» все акценты переставлены: положительные герои оказываются католиками, а противостоящие им негодяи – протестантами. Надо сказать, что сама Марлитт прекрасно знала о подобных переделках и не раз говорила, что после постигшей ее глухоты это – самое большое несчастье в ее жизни. Отметим, что эту беду, как и другие, она перенесла с достоинством и смирением, твердо веря, что справедливость будет восстановлена.

Последние годы Марлитт много болела, однако продолжала писать. Смерть настигла ее осенью 1887 года, во время работы над романом «Шутовской дом», который был закончен ее подругой Бертой Бернс и вышел вскоре после кончины писательницы. Романы ее еще в течение

нескольких десятилетий издавались в европейских странах, в самой же Германии последнее ее собрание сочинений вышло в конце XIX века.

При жизни Марлитт ее произведения нередко становились предметом бурной полемики. Наметилось два основных направления критики. В одно из них входили ортодоксальные круги, для которых была совершенно неприемлема либеральная позиция автора «Второй жены». Однако пока католически настроенные рецензенты печатали разгромные статьи, их жены и дети с упоением читали «Златокудрую Эльзу» или «Исповедь старой девы».

Второе направление было представлено отдельными писателями-реалистами, у которых огромная популярность Марлитт вызывала раздражение и зависть, так как их самих печатали тиражами куда более скромными. Серьезное недовольство вызывало у них и невнимание писательницы к тем социальным проблемам, которые казались им наиболее важными. Но и противники признавали, что у автора «Служанки» был несомненный литературный талант, какой редко встречался у женщин, причем многие ставили его выше, чем, к примеру, дарование Жорж Санд.

Высказываний в защиту Марлитт было немало. В частности, ее высоко оценивал такой крупный автор, как писавший на немецком языке швейцарец Готфрид Келлер. Он отмечал высокое литературное мастерство писательницы, ее умение создать убедительные художественные образы. Действительно, Марлитт тщательнейшим образом работала над стилем, что, к сожалению, не всегда отражали переводы на другие языки. У нее не было задачи написать как можно больше – она предпочитала долгий и кропотливый труд, в результате которого появлялись подлинно талантливые произведения. Полное собрание сочинений Марлитт уместилось в 20 небольших томов. Для сравнения заметим, что немецкая писательница Х. Курт-Малер (считавшая себя, кстати, последовательницей Марлитт) выпустила в общей сложности 207 романов! Естественно, что при таких темпах их художественные достоинства оставляли желать лучшего.

Неоднократно в адрес Марлитт раздавались упреки в том, что в основе почти всех ее сюжетов лежит народная легенда о Золушке. Действительно, при чтении романов немецкой писательницы создается ощущение, что перед нами сказка, – настолько экзотична обстановка, так трогательно неизбежен счастливый финал. Но, во-первых, не стоит забывать, что действие происходит в небольших немецких княжествах, многие из которых в XIX веке еще сохраняли колорит и обаяние романтических времен, так что в эпоху Марлитт отнюдь не казалось невероятным, к примеру, следующий эпизод из романа «Аристократы и демократы»: герои, семейство Фарбер, отправляются в парк к заброшенному

фамильному замку, в котором они находят роскошно убранную комнату, наполненную драгоценностями.

Во-вторых, именно эта настойчиво повторяющаяся в романах Марлитт структура народной легенды и создала им необычайную популярность, так как писательница хорошо чувствовала тягу народного сознания к мифу и знала, что ничто так не привлекает и не волнует, как торжество оскорбленной невинности.

Есть еще одно обстоятельство, благодаря которому можно отвести упреки критиков. Любая сказка, как правило, дидактична. Марлитт же ни в коем случае не морализирует. Она мягко и ненавязчиво признается в своих симпатиях и отчетливо обозначает свои идеалы. А принимать их или не принимать – решать уже читателям.

В заключение остается добавить, что эту работу автор посвящает своей второй жене Ольге Беспрозванной, в чьем облике, характере и душевных качествах он видит несомненное сходство с симпатичнейшими чертами главной героини самого известного романа Е. Марлитт

«Метафизическая» автобиография Дж. де Кирико

Итальянский художник и литератор Джорджо де Кирико (1888 – 1978) является основоположником т. н. «метафизической» школы в живописи; позже законы метафизического искусства Кирико переносит в литературу, создав автобиографический роман «Гектомерос», вышедший в Париже в 1929 году на французском языке, которым свободно владел художник.

Впрочем, отнести творчество Кирико к определенной национальной школе нелегко, да и сам он считал себя «всеевропейцем» и человеком искусства, меняющим города обитания, страны и даже эпохи, поскольку был увлечен идеями метампсихоза, метаморфоз, жизни в вечном мире искусства.

Дж. де Кирико родился в греческом городе Волос в семье итальянского инженера – путейца, работавшего в Греции. Свое художественное образование начинает в Греции, продолжает в Мюнхенской Академии художеств, некоторое время живет в Париже, где знакомится с представителями живописного и литературного авангарда тех лет (можно отметить дружбу с Г. Аполлинером). Кирико был одним из самых образованных живописцев своего времени: изучал труды Шопенгауэра, Ницше, Фрейда, всерьез обращался к античной философской и мистической традиции (пифагорейству), библейской мифологии. Тем не менее модные теории и эксперименты начала 20 века не проходят бесследно для Кирико, он знакомится с сюрреалистами, и его литературные произведения публикуются в их журнале "Сюрреалистическая революция". Авангардисты стремились создать собственную, модернистскую мифологию, а Кирико все больше притягивала к себе классика, традиционализм, феномен античной культуры. Именно из-за этого пути Дж. де Кирико и сюрреалистов расходятся в конце 20-х годов.

Необходимо особо подчеркнуть «желание Кирико мыслить о настоящем и будущем не футуристически, а археологически»¹, приверженность идее "вечного возвращения". Правда, «древность и классика утрачивает черты счастливого «золотого века», она вещала о распадающейся

¹ Соколов М. Хранитель руин (Д. Кирико) // Творчество. 1988. № 10. С. 29.

связи времен»¹ в сочетании с урбанизмом и обезличенностью современного мира. Под новыми формами Кирико пытался искать неизменную суть, платоновскую "идею". Так рождалась его теория «метафизического искусства».

Дж. де Кирико кладет в основу теории «метафизического искусства» категорию "энигмы" – тайны, загадки как фундаментального принципа бытия. «Мы ощущаем лишь наиболее очевидные движения, – пишет Кирико, – а тем временем определенные аспекты мироздания, существование которых мы полностью игнорируем, неожиданно ставят нас лицом к лицу с тайнствами, которые всегда лежат в пределах нашей досягаемости, однако мы не в состоянии их увидеть, так как мы слишком недалеконovidны и неспособны их прочувствовать, так как наши чувства недостаточно развиты»². Отсюда и главная цель: обнаружить и представить «энигму»предметов и явлений, или как говорил Кирико, «обнажить демонизм вещей». Главные инструменты такого познания – интуиция, интеллект и всестороннее, сверхреальное развитие всех чувств (вспоминается А. Рембо с его теорией «ясновидения» и "расстройства всех чувств"). Гений у Кирико – это медиум, существующий между мирами, визионер, описывающий недоступный многим, но истинный «энигматический» мир. Как отмечают исследователи творчества Кирико, он предпочитает «визионерский способ репрезентации смыслового контекста»³. Особую роль в литературе и живописи Кирико играют сновидения, бессознательные "прорывы", озарения, воспоминания.

Визионерскую позицию выбирает художник для, казалось бы, немыслимого для этого жанра – автобиографии. Причем, у Кирико несколько автобиографий – живописная и литературная. Вслед за другими мастерами он продолжает традицию "живописных автобиографий". Он создает на протяжении ряда лет серию автопортретов. Часто он представляет себя рядом или в облике мифологических героев (Аполлона, Меркурия, Одиссея), с которыми себя соотносит. "Автопортреты Кирико, как правило, декларируют жизненную программу личности, точнее, ту конкретную роль, которую она играет на том или ином этапе своей биографии"⁴. Таким образом, элемент театрализованности, концептуальной устремленности в прошлое очевиден в автобиографических живописных портретах Дж.де Кирико.

Параллельно с «живописной автобиографией» художник пишет в 20-х годах литературную автобиографию «Гедбомерос»(1929 г.) Название

¹ Там же.

² Цит по: Тараканова Е. И. Метафизика и мифология Д. де Кирико // Кирико Д. Гедбомерос. СПб, 2004. С. 153.

³ Там же.

⁴ Там же.

романа может быть объяснено следующим образом: "Имя Гебдомерос – производное от латинского слова *hebdomada*, означающего цифру семь. Гептадами назывались также праздники в честь бога Аполлона, предводителя муз, дочерей Зевса и Мнемозины – богини памяти, приходящиеся на седьмой день месяца. Для рожденного семимесячным Аполлона, обладателя полученной от Гермеса семиструнной лиры, число семь – число ипостасийное.(...) Пифагорейцы не только полагали гептаду числом религии, служащим неким структурным принципом, посредством которого может быть организовано все многообразие мира, но и среди множества понятий, определяемых этой цифрой, называли "суждение", "сновидение", "голоса"¹. Гебдомерос – это сам Кирико, служитель Аполлона и муз, он проводник читателя в вечном и таинственном мире «метафизических величин». Именно так, показать не собственную жизнь, становление, фактографию, психологию, а то, что важнее, по его мнению, для понимания личности творца – описать пространство культуры, образы, фантазии, мифы, которыми живет художник, вскрыть метафизику вещей и событий вокруг себя. Та же визионерская позиция выбирается и в этом жанре автобиографии. В романе отсутствуют традиционные приметы автобиографии, на смену им приходят пространственная и временная фрагментарность, ассоциативная связанность вещей, театрализованность происходящего, символическая (или «метафизическая», по Кирико) интерпретация событий. Кирико – Гебдомерос рассказывает (вернее, показывает – так как время повествования – настоящее по преимуществу) о своих снах, фантазиях, воспоминаниях, встречах с друзьями, имена которых никогда напрямую не называются. Через повествование проходит мотив постоянных метаморфоз, иллюзорности, изменчивости. Изменчивость вещей и явлений не преподносится у Кирико оценочно, но часто упоминается состояние тревожащей странности, беспокойства, возникающего при приближении к «энигме»-тайне вещей и явлений. В результате в книге Кирико создается не жизненное, биографическое, а «инопространство».

Дж. Де Кирико был не первым и не единственным автором 20 века, изменяющим представления о традиционных жанрах. В творчестве близких по духу к Кирико сюрреалистов претерпевают изменения все жанры, связанные с исповедальностью, – дневник, воспоминания, автобиография. Например, «Дневник одного гения»С. Дали, о котором исследователи писали: «Дневниковая книга – это, по логике вещей, один из лучших способов обратиться к читателю с максимальной достоверностью и рассказать о чем-то глубоко личном, добываясь при этом особой близости и дружелюбной прямоты. Но именно на это книга Дали никак

¹ Тараканова Е. И. Предисловие // Кирико Д. Гебдомерос. СПб, 2004. С. 6-7.

не рассчитана. Она, скорее, приводит к таким результатам, которые противоположны задушевному взаимопониманию. Часто даже кажется, что художник выбрал форму доверительной исповеди, чтобы взорвать и опровергнуть эту форму и чтобы побольше озадачить, поразить и более того – обидеть и рассердить читателя»¹.

Другим примером трансформации могут являться «сюрреалистические автобиографии». М. Лейрис в «Возрасте мужчины» стремится показать не только свою, но и «генерализованную» автобиографию представителя своего пола. Он то описывает внутреннее «Я», то пытается дистанцироваться, надевая маски, пытаясь представить биографию мужчины вообще. Переплетение реального и воображаемого, мозаичность собственного «Я» мы находим в «Наде» А. Бретона. Параллели между произведениями А. Бретона и Дж. де Кирико очевидны и интересны. Автобиографическая книга Бретона вышла в 1928 году, однако, отдельные ее части печатались в 1927 г., то есть в то же время, что и книга Кирико.

В начале автобиографии Бретон пишет о желании быть Другим – таков его путь самосознания. Кто я есмь? Может быть, в виде исключения отдался на милость известному изречению «с кем поведешься...», действительно, не свести ли всю проблематику к вопросу «С кем я?». Это последнее слово, признаться, сбивает меня с толку, оно устанавливает между мною и некоторыми личностями отношения странные, неизбежные, волнующие в большей мере, чем я полагал. Оно выражает сверх того то, что хочет сказать, вынуждая меня еще при жизни играть роль приведения; очевидно, оно намекает: для того, чтобы стать тем кто я есмь, мне нужно прекратить свое бытие (...). Этот образ приведения со всей его условностью, как во внешнем облике, так и в слепой покорности случайностям времени и места, служит прежде всего законченной иллюстрацией моих мучений, возможно, вечных»². Таким образом, в первом же абзаце находим все три темы, лейтмотивом проходящие через всю книгу: – попытку узнать Других и Другого в себе, расстаться со своим привычным бытием, чтобы обрести истинное "Я"; – тему призрака; – и тему странных, волнующих ощущений, возникающих при этом.

Подобная тематика свойственна «Гектомеросу» Дж. де Кирико. Нет стартовых бретоновских вопросов, не указана отправная точка переосмысления, книга Кирико начинается с многоточия и обрывочной фразы: «... и тогда началось странствие по этому необычному дому, расположенному на строгой, но изящной и лишенной разнообразия улице». Необыч-

¹ Якимович А. Сюрреализм и С. Дали // Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. С. 6.

² Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 190.

ное описание пустынного, со следами запустения пространства – инопространства Кирико – упоминание тревоги или смутного беспокойства ("Странно, – повторял про себя Гебдомерос, – мысль о том, сто нечто ускользает от моего понимания, лишила бы меня сна, а между тем люди, как правило, могут смотреть на непонятные для них вещи, читать и слушать о них, не испытывая при этом беспокойства") предуготовливает тему призраков, которыми объявляются и сам герой, и его спутники.

По мысли комментаторов бретоновского текста, «проблема личности решается через проблему пути с кем-то»¹, недаром его автобиография названа именем другого человека, в котором встречался Бретон – "Надя". У Кирико путь выглядит как визионерское странствие, и облик призрака трактуется в ином ключе. С точки зрения его метафизической теории, призрак и есть демон – своеобразная первопричина существ, вещей и явлений, лишенная всего наносного и суетного и поэтому входящая в вечное метафизическое пространство. Его рассказ о себе – это повествование о "вечном странствии", бесконечная цепь возвращений и расставаний. Мотив странствий и связанных с ним метаморфоз различными способами подчеркивается в книге Кирико: образ идущего вдоль горизонта, пересекающего поля и даже улицы локомотива "постоянный компонент метафизических пейзажей Кирико"² как и проносящиеся перед глазами постоянно меняющиеся ландшафты, прекрасные и волнующие одновременно.

С символической метаморфоз связаны в «Гебдомеросе» образы дома, комнаты, гостиницы. «Увы, эта гостиница была не из тех неприветливых гостиниц, где можно было подкрепиться, не из тех, что доставляли своими удобствами радость нашим дедам; эта гостиница будила мысли о бессмертии и пробуждала в памяти теорию, согласно которой ничто не может исчезнуть или быть уничтоженным, а все продолжает существовать, меняя лишь формы и материю; гостиница эта заставляла думать о метампсихозе»³. Часто сама комната становится местом метаморфоз и может превращаться из среды обитания в некое средство передвижения в пространстве воображения: «Случалось, в такие моменты стена в глубине комнаты раздвигалась подобно театральному занавесу и взору предстало зрелище иной раз жуткое, иной раз восхитительное: это был то океан в непогоду со злобными карликами, жестикулирующими и гримасничающими на гребне волны, то полный пьянящей поэзии и покоя весенний пейзаж с польскими, утопающими в зелени террасами, окру-

¹ Исаев С., Гальцева Е. Комментарии // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 375.

² Тараканова Е. В. Комментарии // Кирико Д. Гебдомерос. СПб., 2004. С. 178.

³ Кирико Д. Гебдомерос. СПб., 2004. С. 30.

жающими скрытую зарослями цветущего миндаля дорожку...»¹. Можно согласиться с тем, что «в зеркале метафизического воображения Кирико комнаты часто превращаются в мистическое пространство, являющееся и средой обитания призраков ("демонов"), и сценической площадкой, на которой они разыгрывают свою мистерию»².

Образ приведения и комнаты с приведениями (фр. "la maison hantee") можно встретить в А. Бретона в "Наде". У комментаторов известного сюрреалиста находим одно из возможных объяснений образа комнаты – корабля. Бретон обыгрывает в начале автобиографической книги известную поговорку "С кем поведешься..." Слово «hanter» (часто посещать, неотступно следовать) является ключевым для романа. Французский автор использует сочетание "la maison hantee", то есть "дом с приведениями" – это источник его рассуждений о приведениях». "Происхождение глагола hanter – от скандинавского "hempta" – хижина, открывает тематику дома. Наконец, это глагол движения, что является лейтмотивом всего романа»³.

В романе Кирико можно обнаружить множество других переключек с современной ему и предшествующей культурной традицией. Описание ландшафтов, райски прекрасных, но имеющих обратную сторону, колодцы и норы – пещеры отсылают к построениям Э. Сведенборга, часто всплывают в памяти путешествия Данте, а стиль афористических высказываний главного героя явно позаимствован у Ф. Ницше. Вместе с тем, попытка Дж. де Кирико переосмыслить устойчивые литературные формы ставит его в один ряд с реформаторами искусства 20 века. Автобиография Кирико – погружение в память не только собственную, но и память культуры.

¹ Там же.

² Тараканова Е.И. Комментарии // Кирико Д. Гебдомерос. СПб., 2004. С. 172-173.

³ Исаев С., Гальцева Е. Комментарии // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 375.

«Персидские письма»: история в романе

Вышедший в 1721 году роман Шарля-Луи Монтескье «Персидские письма» на сегодняшний день весьма тщательно исследован, причем в объектив литературоведов одинаково попали как его содержание, так и его форма. В зависимости же оттого, какой из аспектов представлялся тому или иному исследователю наиболее значимым, роман назывался то восточным, то нравоописательным, то философским. Более того, на том основании, что в XVIII-м веке романы нередко уподоблялись ученым трактатом, а трактаты, в свою очередь, писались как увлекательные романы, М. В. Разумовская назвала «Персидские письма», на страницах которых, действительно, получили освещение многие вопросы из области естествознания, романом-трактатом.¹

Между тем, хотя в отношении романа Монтескье ни в трудах отечественных, ни в трудах западных ученых не встречается определения «исторический», история в романе представлена в большем объеме, нежели то может показаться на первый взгляд. Дело в том, что «Персидские письма», полностью построенные на принципе остранения (Франция глазами персов), создает иллюзию оторванности романного мира от мира реального. Читателю является как будто абстрактный образ некой Франции – такой, какой она может представляться человеку иной цивилизации. Между тем, на поверку выходит, что вся та часть, повествования, которая не является собственно «романной», т.е. не касается жизни в серале, является комментарием к истории Франции XVIII века. Все философские рассуждения героя о порочности министров, о развращенности общества, о жестокости религии суть размышления Монтескье об исторической судьбе Франции в годы правления Людовика XIV и непосредственно после его смерти.

Еще более интересным представляется тот факт, что реальность историческая является в данном случае не столько фоном повествования и даже не столько его непосредственным объектом, сколько прототипом реальности романной. События из частной жизни героев романа как бы созвучны событиям историческим, их душевное состояние – умонастроениям реальных французов XVIII века.

¹ Разумовская М.В. От «Персидских писем» до «Энциклопедии». Роман и наука во Франции в XVIII веке. СПб., 1994. С.58.

Так, любопытно проследить, как взаимное проникновение реальности романной и реальности исторической преломляется, в частности, в плане времени. На первый взгляд, письма хоть и связаны между собой «незаметною цепью», как говорил в «Нескольких замечаниях о «Персидских письмах» сам Монтескье, но кажется, будто в их последовательности нет четкой логики, какую можно наблюдать в других романах, написанных в эпистолярном жанре. Традиционно в романе в письмах хронология событий легко выстраивается в соответствии с последовательностью писем, ибо их расположение относительно друг друга в плоскости романа соответствует хронологии их написания. Несколько иная ситуация наблюдается в романе Монтескье: письма как будто следуют одно за другим хаотично, хоть и обнаруживают известную соотнесенность с общей линией повествования. То перед нами короткое сообщение о женах Узбека и их жизни в серале, то пространные рассуждения на философские вопросы, то зарисовки из жизни парижан, а то и вовсе отрывки писем каких-то безвестных людей, оказавшиеся случайным образом в распоряжении путешественников и включенные ими в их письма.

Однако, «Персидские письма» не случайно названы некоторыми исследователями романом многослойным. Эта многослойность проявляется не только в напластовании различных уровней повествования – философского, нравоописательного и других, но также и в напластовании смыслов, которое следует искать, в том числе, и в чисто формальном аспекте – таком, как последовательность писем. Дело в том, что роман содержит в себе потенцию нескольких прочтений. Конечно, каждое отдельное письмо уже заключает в себе определенную законченную мысль, которая, однако, приобретает смысл лишь в контексте остальных писем. Между тем, если пренебречь той последовательностью, в которой расположил письма сам автор, перетасовать их и выстроить в традиционном – хронологическом -порядке, то обнаружится несколько иная логика писем, появится новый, дополнительный смысл. Более чем через два века после появления «Персидских писем» Хулио Кортасар использует похожий прием при создании своего романа «Игра в классики» (1963), с той лишь разницей, что у Кортасара это сознательный ход, о котором заявлено в предисловии к роману. Монтескье же оставляет за читателем право раскрыть природу и замысел романа, которые «настолько очевидны, что способны сбить с толку лишь того, кто сам хочет обмануться».¹

Обстоятельное исследование касательно романного и исторического времени было проделано Жаном-Полем Шнейдером, и результатом этой

¹ Монтескье Шарль-Луи. Персидские письма. М., 1956. С.7. В дальнейшем ссылки на это издание см. в тексте.

работы стала статья «Игра смыслов в «Персидских письмах»: время в романе и время в истории» (1980).¹ Опираясь на издание 1754 года, лежащего в основе всех последующих изданий и включающего 161 письмо, Шнейдер выделяет из всего корпуса писем три более или менее однородных группы, хоть и очень неравных по объему. К первой группе он относит, таким образом, первые 23 письма, в которых говорится о путешествии персов до их прибытия во Францию; основная масса писем, охватывающая парижскую жизнь героев, составляет вторую группу; и, наконец, в третью группу входят последние 15 писем, начиная со 147-го, повествующие о событиях в серале. Исследователь фактически оставляет за пределами своего внимания письма, условно отнесенные им к первой группе, поскольку они лишь вводят читателя в основной конфликт, а объектом его пристального внимания становятся две последние группы. Несмотря на то, что Шнейдер придерживался линейного принципа деления писем, т.е. отталкиваясь от их местоположения в романе, при обращении к датировке писем оказывается, что письма этих двух групп перекрещиваются во временном плане. Этот факт и заставил исследователя обратиться к «реконструкции» хронологии событий в романе и их возможном созвучии с реальными историческими событиями.

Письмо 146 – последнее с точки зрения хронологической последовательности, но далеко не последнее в романе: за ним следуют еще 15 писем, которые вопреки хронологии сгруппированы вместе – на том основании, что все они посвящены домашним делам Узбека. При этом письмо 147 отбрасывает нас на целых три года назад по отношению к предыдущему 146-му, так что эти 15 писем, отнесенные в конец романа, реально не являются его концовкой, а обозревают события в серале за период в три года. Иными словами, каждому из них должно найтись соответствующее место в пространстве писем, составляющих условно вторую группу. Так, Шнейдер предположил, что последние письма этих двух групп могут быть созвучны друг другу. Письмо 161 – последнее топографически, т.е. помещенное в конец романа – было написано Роксаной месяца Ребиаба 1 (март), 8-го дня, 1720 года; письмо 146 – последнее с точки зрения хронологии, т.е. являющее собой действительную концовку романа – принадлежит Узбеку, написавшему его месяца Рамазана (сентябрь), 11-го дня, 1720 года. Шнейдер подсчитал, что в среднем требуется около пяти месяцев, чтобы письмо из Парижа дошло до Испагани или из Испагани до Парижа. Именно столько отделяет время написания Узбеком его последнего письма от того времени, когда свое последнее письмо пишет Роксана. Шнейдер не считает это совпаде-

¹ Schneider Jean-Paul. Les jeux du sens dans les “Lettres persanes”: temps du roman et temps de l’histoire. www.montesquieu.ens-lsh.fr.

ние случайным; если его подсчеты верны, можно сделать вывод о том, что письмо 146, хоть оно и не содержит прямых указаний на то, что Узбеку уже известно о произошедшей в серале трагедии, является своего рода отголоском на нее. Во всяком случае, общий тон этого письма таков, что позволяет предположить, что письмо Роксаны, действительно, дошло до своего адресата, чем и вызвано то подавленное душевное состояние, которое обнаруживается в последнем письме Узбека. В одном письме речь идет о реальной смерти, и это личное горе Узбека; в другом – о смерти духовной, которая сопровождается развращением нравов, осквернением человеческих достоинств, попранием добродетели, и это трагедия всех людей. Письма имеют одинаково мрачное звучание и концовки их явно перекликаются: «Но все кончено: яд меня пожирает, силы оставляют ... я умираю» (П.П., с.334) – «дворяне ... оставят нынешнее поколение в том ужасающем ничтожестве («néant»), в которое оно впало по собственной вине» (П.П., с.323). Иными словами, романная концовка отсылает к выводам, которые предлагает сделать сама история.

На протяжении всего романа романная реальность как бы по аналогии или метафорически отсылает к реальности исторической. Так, Шнейдер обращает внимание на два наиболее значимых в сюжетном плане момента, которые созвучны не менее значимым историческим событиям во Франции в тот же самый период. Первым толчком к новому повороту событий в романе становится намечающийся бунт в серале. Согласно датировке писем, это происходит в период между 1717-м и 1718-м годами – именно тогда из серала поступают тревожные вести, и Узбек отдает первые распоряжения репрессивного толка: «Настоящим письмом вручаю тебе безграничную власть над всем сералем ...» (П.П., с.324). Если следовать логике Шнейдера и обратиться к истории Франции этого периода, то мы обнаружим более или менее четкую параллель: к 1718-му году Регент Филипп Орлеанский переходит от либеральной политики к авторитарной. Другой узловым момент в романе – это собственно результат политики Узбека, приведший к трагической развязке, которая приходится на 1720 год: тогда со смертью Роксаны сложный механизм серала окончательно распадается на части. В том же году финансовые махинации Джона Ло приводят к краху его системы и, как следствие, подрывают прочные основы государственного устройства в целом.

Связанные с деятельностью шотландского экономиста события имели действительно существенные последствия для судьбы Франции, поэтому фигура Джона Ло не только является историческим фоном, к которому отсылает развязка романа, но и реально появляется на его страницах, хотя и не как историческое лицо, а в виде некоего аллегорического образа: логика принципа острашения накладывает в этом отношении

известные ограничения. Так, впервые речь о Джоне Ло идет в «Отрывке из сочинения древнегреческого мифолога». Это последняя, четвертая по счету, вставная новелла, которая включена в письмо Рики, адресованное Узбеку, от месяца Шахбана (август), 9-го дня, 1720 года. Так называемые вставные новеллы имеют в романе определенную функцию, поэтому и размещение их в пространстве текста не случайно: они непосредственно примыкают к письму, с которым связаны идейно. Помещенные следом за тем или иным письмом, они являются своего рода иллюстрацией соответствующей идеи, обозначенной в письме; предворяя письмо, они, наоборот, играют роль некоего предупреждения, как бы предвосхищая ту или иную ситуацию. При этом вставные новеллы облекаются в различные формы: то сказки (о ревнивце Ибрагиме и Анаис – письмо 141), то притчи (о Троглодитах – письма 11-14), то легенды (об Аферидоне и Астарте – письмо 67), и, наконец, аллегории («Отрывок из сочинения древнегреческого мифолога» – письмо 142).

Во второй раз такое же завуалированное упоминание о Джоне Ло появляется в том самом письме 146, написанном Узбеком через месяц после того, как Рика отправляет ему свое письмо с «Отрывком». Принимая во внимание то, что на том этапе путешествия оба корреспондента пребывали в Париже, по следам Жана-Поля Шнейдера можно сделать предположение, что месяца достаточно для того, чтобы письмо дошло до своего адресата. В таком случае Узбеку удалось ознакомиться с письмом Рики к моменту написания своего последнего письма, которое, являясь откликом на последнее письмо Роксаны, вместе с тем является и откликом на письмо Рики. Но, в то время как «Отрывок» как бы вводит в события той страницы истории Франции, которая связана с именем Джона Ло, то письмо Узбека свидетельствует об их печальном исходе. В сущности, в этом письме Узбек-Монтескье говорит о Франции после краха системы Джона Ло: «Иностранец вывернул наизнанку государство, как старьевщик выворачивает поношенное платье: то, что было изнанкой, он сделал лицом, а из лица сделал изнанку» (П.П., с.319). Любопытно, что автор, не пожелавший называть своими именами не только непосредственного участника этой истории, но и территории, на которой она разыгралась, тем не менее, в отношении последней прибегает к такому решению – скрыть ее истинное имя под именем Индии. Очевидно, что такая необходимость продиктована логикой принципа остранения, хотя однозначно установить, почему для этих целей избрана именно Индия, представляется едва ли возможным.

Притом, что это письмо явно перекликается с умонастроениями в самой исторической Франции, оно явно созвучно и настроениям героев романа, и главным образом, Узбека. В этом отношении показательно, что в пространстве текста это письмо примыкает к упоминавшейся но-

велле о ревнивец Ибрагиме и Анаис, вступая с ней в известное идейное взаимодействие. Новелла предвещает драматическую развязку финала, что и раскрывает ее сущность и предназначение в этой точке текстового пространства. С одной стороны, новелла предупреждает Узбека о роковых последствиях его домашней тирании: безграничная ревность и природная грубость Ибрагима, в которых угадываются черты характера Узбека, стояли у истоков произошедшей в его серале трагедии, которая как будто являет собой предупреждение о том, какие горькие последствия ожидают и самого Узбека. Вместе с тем, в более широком смысле, новелла предвещает утрату героем иллюзий в целом, чему подтверждение – приговор будущим поколениям, вынесенный Узбеком в письме 146.

В романе, который представляется вообще лишенным какой-либо структуры, структурированность создается именно за счет подобных переключек – как с элементами романной действительности, так и с явлениями действительности исторической. Форма письма не ограничивает свободу авторской мысли заранее сформированным замыслом, не связывает его определенным кругом проблем, но, наоборот, позволяет откликаться на насущные вопросы данного исторического момента, и вообще любые вопросы, являющиеся таковыми для автора. При этом при видимой хаотичности мысли на самом деле формируется некое единство – единство в многообразии подтверждения той или иной идеи. Так, вопреки исходному представлению, становится понятно, в чем заключаются преимущества романа в письмах в сравнении с обыкновенным романом, на которых так настаивал Монтескье в «Некоторых замечаниях о «Персидских письмах».

В отношении вопроса утраты иллюзий исследователь творчества Монтескье Жан Эрар высказал мнение о том, что «Персидские письма» есть не что иное, как иллюстрация разочарования («*désillusion*»), что охватило тот класс людей, к которым принадлежал Монтескье.¹ При этом утрата героем иллюзий сопровождается сознанием собственного бессилия, на чем, кстати, особенно настаивает Шнейдер, говоря, что этот образ бессилия – доминирующий в романе. Он находит свое конкретное воплощение в мужском бессилии евнухов, но реальную угрозу представляет бессилие иного характера – невозможность противостоять ходу событий. Как Узбек не в силах препятствовать происходящему в серале, так не в силах изменить Историю свидетели того, как Франция, освободившись от тирана в лице Людовика XIV, вновь вернулась к авторитарному режиму при Регенте.

Возвращаясь к анализу отношений действительность романная – действительность историческая, любопытно проследить за тем, как они

¹ Ibid.

выстраиваются, насколько адекватно их соотношение. Заботясь об исторической правдоподобности своего романа, Монтескье как будто датировал письма, повествующие о том или ином событии, принимая во внимание тот временной отрезок, который необходимо отделял собственно момент свершения события от того момента, когда это событие могло получить определенный резонанс в обществе. Однако при всей правдоподобности такого разведения во времени события и отклика на него, в тексте обнаруживаются расхождения иного характера. Если сопоставить некоторые исторические факты и их отображение в тексте, выяснится в ряде случаев, что то или иное событие оказывается отнесенным к дате, не соответствующей исторической: она либо предшествует реальной дате, то, наоборот, следует за ней. Так, например, о смерти Людовика XIV Рика пишет за два месяца до кончины монарха, точно так же как за два месяца до самого события говорится о том, что Парижский парламент был сослан в Понтуаз. О папской булле «Unigenitus» Рика, наоборот, сообщает, будто она была издана за два года до его письма, написанного месяца Ребиаба 2 (апрель), 4-го дня, 1712 года, то есть в 1710 году, тогда как на самом деле булла появилась только в 1713 году. Жан-Поль Шнейдер обращает внимание на то, что такого рода несоответствия встречаются на протяжении всего романа. В свою очередь, наличие таких систематических «ошибок» наводит исследователя на размышления о том, можно ли говорить об их случайном характере. Монтескье попросту небрежно обращается с историческими данными или делает это нарочно, преследуя некую цель?

Действительно, последнее прижизненное издание «Персидских писем» 1754 года существенно отличается от первого издания, появившегося в 1721 году. В частности, изменениям подверглись и даты, сопровождающие некоторые письма, которые, таким образом, не могли в новом издании сохранять за собой то место в романе, что было отведено им изначально. В результате тот или иной эпизод размещался в романе в несоответствующем ему месте, если рассматривать его с точки зрения исторической последовательности событий, но необходимость такого его местоположения оказывалась вызванной контекстом романским. Так, например, скандал вокруг вопроса о причинах «неизмеримой щедрости государей, изливаемой ими на придворных» (П.П., с.285), поднялся на самом деле за несколько лет до той даты, что упоминается в романе. Таким образом, расположение упоминаемого эпизода относительно других событий, нашедших свое отражение на страницах романа, не соответствует исторической действительности. Тем не менее, это письмо (124) великолепно вписывается в контекст окружающих его писем, в которых уже ощущается тревога и разочарованность Узбека в связи с наметавшейся в серале драмой.

Монтескье как будто умышленно приносит историческую правду в жертву романной связности («cohérence»). Не история, а роман являются действительным вектором повествования. И не история преобладает над романом, а роман над историей. Любопытно, что при всей очевидности идейности, программности «Персидских писем», так же очевидно и стремление Монтескье не обозначить ту или иную идею «линейно», а осветить ее под разными углами зрения, с разных ракурсов – таким образом, чтобы она предстала перед глазами читателя объемно. Каждая идея так или иначе находит себе подтверждение, но вместо однозначных доказательств приводится несколько точек зрения, гипотез, предположений. При этом привлекаются одинаково как явления исторические, так и элементы романной действительности. Тексты писем причудливо перекликаются между собой, но также и с текстами вставных новелл, и с текстами писем, включенных в письма героев, и, наконец, с самой историей. Одно поясняет другое и тем самым объясняет самое себя, а, взятые вместе, они подтверждают некоторую идею.

От риторической фигуры
к драматическому приему
(амплификация в пьесе
В.Шекспира «Цимбелин»)

*Любезный! Если ты перестанешь быть
подлецом, будешь мне честно служить,
выполнять все поручения, которые я тебе
дам, с должным прилежанием – а это зна-
чит, выполнять все подлости, которые я
тебе прикажу, осуществлять их точно и
честно, – я стану считать тебя честным
человеком¹.*

В. Шекспир. Цимбелин

Именно с такими словами обращается подлец к честнейшему слуге в пьесе В.Шекспира «Цимбелин». Мы намеренно дали здесь дословный перевод, сохранив чередование однокоренных слов, использованное Шекспиром (villain, villainy; true, truly). Подлость противопоставляется правдивости, честности. Перед нами антитеза, одна из риторических фигур. В пьесах Шекспира антитезы вложены в уста многих персонажей. Однако данная статья не посвящена использованию риторических фигур в драматической речи. Мы хотим показать, что существует вполне определенная связь между фигурой риторики и событием переодевания героя в драме.

В соответствии с риторическими учениями, популярными в Англии в начале XVII века, антитеза представляет собой частный случай амплификации². Хотя амплификация называется риторической фигурой, речь

¹ Здесь и далее в случае, если цитата помечена знаком , приводится подстрочный перевод. В остальных случаях текст произведения (в переводе Н.Мелковой) цитируется по изданию: Шекспир В. Полн.собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1957-1960. Т.7. В скобках после цитат указаны римскими цифрами – акт и арабскими – сцена.

² Мы предлагаем использовать термин, принятый самими риторами, поскольку перевод слова *amplification* (гиперболизация, усиление) не отражает

идет, скорее о приеме: рассматривая риторические фигуры, риторы обычно предлагали довольно мелкое их дробление. Каждая фигура иллюстрировалась вполне конкретным примером, который в дальнейшем мог служить образцом. В отношении амплификации единого образца быть не может: ведь этот прием подразумевает преувеличение, преуменьшение, поправление, сравнение и даже противопоставление¹. То есть везде, где можно сравнить одно с другим, с целью выгодно представить какое-либо качество (поступок) или совокупность качеств (поступков), оратору следует использовать прием амплификации. На черном фоне белое покажется белее, на фоне злодейства любой положительный поступок будет воспринят как геройство и т.д. Прием амплификации помогает представить поступок (качество) так, как это запланировано оратором. Т.Уилсон в «Искусстве риторики» (1560) приводит замечательный пример: некто оклеветал другого, оратору требуется доказать, что клевета хуже воровства. Оратор в таком случае должен «*перевернуть*» картинку, чтобы доказать, что клевета – это худший вид воровства. Вор пользуется собственностью другого человека против воли собственника. Но никакая собственность не может быть дороже доброго имени. Поэтому клеветник, против воли владельца доброго имени порочащий это имя, хуже вора². Амплификация – это не фигура мысли, но мыслительный прием, в соответствии с которым понятие (поступок, качество) требовалось разложить на составляющие с тем, чтобы найти возможность наиболее удачного со- или противопоставления. Как правило, амплификация представляла собой переворот; именно перевернув ситуацию «с ног на голову», можно отыскать наиболее интересные способы аргументации.

Амплификация как мыслительный прием «руководит» построением драматического произведения на всех уровнях: на уровне драматической речи, на уровне характеристики персонажей, на уровне необходимости введения определенных событий в драматическое действие. Попробуем доказать это положение, рассматривая пьесу В.Шекспира «Цимбелин» (1610).

Особенно богата риторической изощренностью речь таких персонажей пьесы как Клотен и Якимо: однако высказывания Клотена полны

объема понятия, которое в этот термин вкладывали. Puttenham G. The Arte of English Poesie. 1589; Wilson's Arte of Rhetorique. 1560/ Ed. J. H. Mair. Oxford, 1909.

¹ У Т.Уилсона об амплификации говорится не только в книге, посвященной учению об украшении речи, где традиционно рассматривались риторические фигуры, но и в книге, посвященной учению о расположении материала. Это дает основание считать, что один из основоположников английской риторики рассматривал амплификацию как методический прием.

² Это рассуждение – силлогизм: один вывод из двух посылок. Амплификация же как прием используется для поиска этого силлогизма.

риторических фигур слова, тогда как в монологах Якимо преобладают риторические фигуры мысли. Интересно, что основная задача, которую риторы приписывали фигурам слова – задача привлечения внимания. Вся речь Клотена с ее игрой словами – это некий цветистый словесный наряд, наброшенный на себя ничтожеством с целью привлечь внимание. В одной из самых загадочных сцен пьесы (III,1) – сцене, где подлец Клотен выступает защитником Британии, сообщая римскому посланнику, что Британия не будет платить дань римской империи, – Клотен выступает в своем традиционном амплуа – ничтожества, прикрывающегося оригинальными словами. Он говорит, например: «Британия сама – отдельный мир./И за ношенья собственных носов/ Платить мы не хотим». Или даже так: «Какая такая дань? Почему это мы должны платить ее? Вот если бы Цезарь завесил солнце простыней или луну себе в карман сунул – ну, тогда бы мы ему за свет платили». После первой и третьей сцен второго акта, – сцен, которые последовательно раскрывают трусость и подлость Клотена, его выступление перед Каем Луцием не может быть воспринято иначе, чем рисовка. Совсем иное – речь Якимо, в которой фигуры мысли плетут паутину зловещего замысла. Увидев Имогену, Якимо понимает, что совратить ее почти невозможно, и, планируя очернить Постума, он начинает издалека: «О, как безумны люди! Им богами/ Даны глаза, чтоб видеть свод небесный, /Раскинутый над морем и землей;/ Чтоб различать сверкающие звезды, /Каменья на кремнистом берегу. – /И эти же глаза не отличают / Дурное от прекрасного» (I,6).

«Полное ничтожество» (I,1), «нахал» (II,1), и в то же время «нигде найти не сможешь соперника ему по совершенной, не знающей изъянов красоте души и тела» (I,1). Все это характеристики одного и того же героя – одного из главных героев пьесы «Цимбелин» – Постума Леоната. Точно также, впрочем, почти теми же словами, охарактеризован и другой персонаж – полная противоположность Постума – Клотен. Однако в данном случае имена нас сориентируют скорее, чем эпитеты: Постум Леонат – потомок львенка, Клотен – комок грязи. Но вот перед нами характеристики Имогены. Цимбелин (отец) говорит о ней: «неверная» , «подлая» , «сумасшедшая» (I,1). Клотен называет ее «глупой» (II,3). А дворянин в экспозиции называет ее «божественной» (I,1), Беларий, застав ее в своей пещере, восклицает: «Клянусь Юпитером, это ангел! А если нет, то земной образец совершенства» (III,6). Злодея Якимо один из военачальников называет «отважным» (IV,2). И так для каждого значительного персонажа найдутся совершенно противоположные характеристики¹. Эти характеристики не способствуют созданию психологическо-

¹ За исключением Цимбелина, характеристика которого в данном произведении – тема отдельного размышления.

го правдоподобия, они практически не характеризуют и тех персонажей, которые их дают. Обычно¹ они служат тому, чтобы явственней показать хорошее на фоне плохого или наоборот. То есть используется амплификация. «Противоположности, будучи поставлены друг перед другом, представляются более несомненными (ясными)»², – так указывал Т. Уилсон в главе, посвященной «фигуре амплификации». Наиболее четко этот прием прослеживается в комических сценах, где характеристику персонажу дают два других персонажа, поочередно отвечающих один – прямо, другой – в сторону – на его реплики (см., например, I,2; II,1).

В пьесе «Цимбелин» есть, пожалуй, только один персонаж, которого остальные действующие лица характеризуют почти единогласно как «плута», «мошенника», «хитреца». Это Пизанио – слуга Постума. На протяжении всей пьесы Пизанио, не придавая значения тому, что говорят вокруг, остается верным своему хозяину – Постуму. Его верность контрастирует с ярлыком плута, который ему навешивают окружающие. Во имя этой верности он *превращается* в преданного слугу Имогены. Во имя этой же верности он *изображает* верного слугу Королевы, а затем – Клотена. Пизанио – мастер перевоплощений, перевоплощений хотя и сознательных, но условных. Он вовсе не стремится превратиться в преданного слугу Королевы или Клотена: он только изображает себя таким слугой. И это единственный персонаж «Цимбелина», который не мечтает о метаморфозе.

Принято говорить о приеме переодевания (Имогена переодевается юношей, Клотен переодевается Постумом, Постум переодевается крестьянином и т.д.). Этот древний драматический прием в английском театре начала XVII века наполняется особым содержанием. Нам кажется, что правильней было бы говорить о перевоплощении. Беларий, Имогена, Клотен, Постум – все они жаждут не просто изменить облик, – по их собственным словам, они желают превратиться в того, в кого переодеваются. Их переодевание (в отличие от Пизанио, которому даже и переодеваться не пришлось) – не условное, а подлинное перевоплощение. В этом случае гораздо логичнее выглядят и соответствующие «неузнавания». Как может отец не узнать дочь? Бывает ли, что муж не узнает жену? Случается ли, чтобы жена, осматривая тело мужчины (не только дотрагиваясь до него, но и рыдая на нем), принимает это совсем чужое тело за тело дорогого, горячо любимого мужа. И в то же время престаре-

¹ Иногда противоположные характеристики появляются в случае, когда представляются различные статусы персонажа. Например, Отелло: как мавр он неистов, как военачальник отважен и честен, как муж безраздельно предан своей жене (см. об этом подробнее в монографии Trousdale M. Shakespeare and the rhetoricians. Chapel Hill, 1982)

² Wilson T. Op.cit.

лый изгнанный вельможа оказывается в состоянии разглядеть в переодетом мужчине мальчика, которого не видел более двадцати лет. По словам Р.Хелленга, для современников Шекспира «не существовало настоящего «я» позади маски», то есть самоидентификация человека осуществлялась через роль, маску, в которой он представлял¹. При этом перевоплощения могли быть визуализированные (то есть происходила настоящая смена костюма) и невизуализированные (как в случае с Постумом, который одинаково убедительным оказывается и в роли преданного и любящего мужа, и в роли безжалостного мстителя, и в роли кающегося преступника). Как правило, визуализация перевоплощения способствует его утверждению: Беларий в роли отшельника Моргана – это, прежде всего, отшельник Морган (а не бывший приближенный Цимбелина), Имогена в роли пажка Кая Луция, – это, прежде всего, чудесный паж римского военачальника (а не принцесса). Однако не всегда: исключением является ситуация, в которой персонаж выбирает себе непосильную роль. Низость Клотена не дает ему справиться с ролью Постума: на обман способно только его обезглавленное тело (Гвидерий за грубость и наглость отсекает Клотену голову, а Имогена принимает обезглавленный труп Клотена в одежде Постума за погибшего мужа). Злобность Королевы также не позволяет ей перевоплотиться в изображаемую верную супругу и добрую мачеху: перед смертью она сходит с ума и признается во всех задуманных преступлениях. А вот саморазоблачение Якимо происходит сознательно (не в припадке безумства): «Пора открыть мне душу, наконец! Молчать – мученье! <...> Лишь вспомню – сердце кровью истекает/ И лживых дух скорбит...» (V,5). Он сознательно расстается с ролью злодея. Также, впрочем, как и саморазоблачение Постума, который, получив вожденное доказательство гибели Имогены, вдруг прозревает, раскаивается в содеянном и спешит перевоплотиться в того, кого настигнет гибель (сначала в крестьянина-британца, затем – в римского воина). И это раскаяние выглядит отнюдь не правдоподобно с точки зрения современных представлений. Часто эти перевоплощения объясняют сюжетной необходимостью. С таким объяснением можно согласиться лишь отчасти: сюжетной необходимости в переодевании Клотена в одежду Постума нет – Беларий все равно узнает Клотена, Гвидерий все равно его убивает. Единственная сцена, которой служит данное переодевание, – это сцена оплакивания Постума Имогеной. Однако в сюжетном отношении эта сцена также не несет сколько-нибудь серьезную нагрузку (ведь Имогена уже в следующем акте видит Постума). Весь драматизм сцены плача Имогены в том, что она оплакивает горячо любимого По-

¹ Hellenga R. Elizabethan dramatic conventions and Elizabethan reality // Renaissance drama. N.S.XVI. P.42

стума над телом ненавистного Клотена; в том, что она оплакивает «мужчину, более достойного, чем любая женщина» (I,1), над телом ничтожества. И зрителю это известно. У перевоплощений в пьесе «Цимбелин» не только сюжетная функция: они позволяют контрастно представить женственность на фоне мужского облика, прощение на фоне мести, храбрость на фоне трусости, порядочность на фоне предательства. Именно этому учили риторы, утверждая, что «среди всех фигур Риторики нет ни одной, которая бы так помогала развитию мысли в красноречии <...> как амплификация»¹.

¹ Wilson T. Op.cit.

Судьба героя сквозь призму цвета,
геометрии структуры и числа
в романе «Красное и чёрное»:
Данте и Стендаль

Заголовок самого знаменитого романа Стендаля «Красное и чёрное» издавна привлекал к себе внимание читателей некоей загадочностью. Многие исследователи творчества Стендаля посвятили немалое количество страниц своих работ попытке отгадать его тайный смысл. Однако после появления в 1956 году известной статьи Б.Г.Реизова, расшифровавшей название сквозь призму структуры романа и заслуженно получившей широкое признание, интерес к этой проблеме значительно снизился. Загадка оказалась решена. Тем не менее, сегодня, спустя пятьдесят лет после выхода в свет первой статьи Реизова о романе «Красное и чёрное» хотелось бы, опираясь на блистательную находку выдающегося стэндалевода, несколько развить его идеи и немного подробнее рассмотреть связь судьбы главного героя со структурой композиции, цветовыми и даже числовыми кодами.

Композиционная структура романа при кажущейся простоте и прозрачности достаточно сложна: знаменитые сцены в красном и чёрном как пророческие, так и реализующие трагедию расположены в романе внешне несимметрично, но гармонично согласно кульминационным моментам его жизни и логично подводят героя к трагическому финалу. Сама идея такой структуры кажется подсказанной Стендалю «Новой жизнью» Данте, где Данте встречает свою Донну в реальной жизни сначала в благородно красных, а затем в белых одеждах (главы один, два), а затем в символических видениях (главы двенадцать – «отрок» Любовь – в белом и двадцать девять – Беатриче в красном). В «Новой жизни» Данте символические видения следуют за реальными событиями потому, что дают возможность автору трагической исповеди осмыслить происходящие с ним события. Стендаль избирает противоположный путь: сцена в красных тонах в верьерской церкви на пути Жюльена в дом Реналей и сцена обеда в доме Ла-Молей, на который Матильда является в трауре по своему предку, казнённому в 1574 году, служат своеобразными прологами и предзнаменованиями предстоящей кровавой развязки. Герой ро-

мана рационалистичен, не суеверен, склонен к логическому анализу, но и на него клочок газеты с упоминанием о казни некоего Женреля и алая лужа святой воды в отвесах темно-красных церковных драпировок производят гнетущее впечатление. В него вселяется безотчётный страх, подавить который ему удаётся лишь усилием воли. Кажется, что великий рационалист, поклонник философии французских материалистов XVIII века, каковым был Стендаль, ощущает некую силу поистине греческого рока, нависшую над героем. Она, безусловно, объясняется самим же Стендалем социальными условиями бытия Сореля, его низким происхождением и эпохой, в которую талантливый простолюдин вынужден либо прозябать в ничтожестве, либо избирать путь лицемерия, на какой-то и вступает Жюльен. Однако ощущение неумолимой воли рока от этих логических объяснений не исчезает, а лишь усиливается. И как это ни парадоксально может звучать, усиливает его сам автор использованием приёмов, характерных для средневекового искусства, средневековой философии и творчества Данте.

Для средневекового искусства, иконографии и геральдики было характерно строго определенное значение каждого цвета, для иконографии, в частности, эти значения официально были впервые утверждены ещё папой Иннокентием III в 1198 г. Стендаль, занимавшийся историей живописи Италии, не мог этого не знать. Для писателя, редко обращающегося к описаниям материальных объектов и почти целиком сосредоточившимся на анализе внутренних переживаний и психологии героев, яркие цветовые образы нескольких сцен и существенных деталей явно должны были служить символами или знаками, создающими определённый ассоциативный ряд, и предопределять, таким образом, роковую обречённость героя. Именно этой задаче служат, в первую очередь, знаменитые красно-чёрные сцены, вынесенные в очищенном от материального содержания виде в название романа. Они (имеется в виду цвета) как бы противопоставлены красно-белому «Новой Жизни» и сопоставлены с красно-чёрным «Ада».

Данте избирает для Беатриче красный и белый, так как красный в этот период символизирует божественную любовь и, что для Данте, вероятно, не менее существенно, – Огонь Святого Духа. Красный считался также женским аспектом. Белый не только выражал чистоту, но и Ангельность, а также в аспекте Святой Троицы – Отца, то есть мужской принцип. Отсюда и образ «Отрока» в видении. Таким образом, цвета Беатриче символизировали духовную гармонию и единение высших принципов, что подготовило разработку образа Беатриче в «Божественной комедии».

Напротив, в первой части «Божественной комедии» красный цвет представлен в своём inferнальном аспекте как цвет адского пламени,

человеческих страстей, эгоизма, ненависти и дьявольской любви, а белый естественно заменён чёрным. Если белый ещё в греко-римской традиции выражал святость, радость, чистоту, богов Олимпа, то чёрный – богов подземного царства (каковых немало и в «Аду» Данте), а также Эринний, богинь мщения и кровной мести. Близкое значение он имел и во времена Данте: грех, небытие, покаяние, воздаяние за грехи, зло, невежество, ложь. Не случайно чёрный цвет присутствует в аду не только в виде клубов дыма, копоти или сажи, но и сам воздух перед городом Дитом чёрен.

Если перенести наиболее распространённые значения красного и чёрного цветов на судьбу Жюльена, то получится просто: любовь и смерть. Это выразит сущность сюжетной канвы романа, но это вовсе не то, к чему стремился Стендаль. Удивительно, но он вложил в эти цвета почти всё, что можно сказать не только о его героях, но и о времени, в котором они живут. Остро политический роман, хроника XIX века, написанный в абсолютно оригинальной, новой художественной манере, сложно воспринимаемой современниками, использует в качестве знаковых элементов наиболее устойчивые ассоциации как геральдических, так и принятых в христианстве значений цвета. Может показаться, что поскольку Стендаль ставит своего героя между двумя женщинами, то красный цвет связан с Верьером, любовью и госпожой де Реналь, тогда как чёрный с Парижем, образом Матильды де Ла-Моль и смертью. Но это весьма поверхностное впечатление. Красный в вещественном плане материального мира, действительно, связан лишь с Верьером, ибо воплощается четырьмя сценами в празднично убранной верьерской церкви, где должна пролиться и проливается кровь (кроме двух известных это ещё и сцена встречи короля, а также украшение церкви к приезду епископа). Однако смысл, передаваемый красным цветом, выведенным в название, значительно шире. Красный во времена Стендаля мог означать ярость, гнев, жестокость, убийство, и именно таков смысл темно-красного цвета, которым убрана церковь в момент выстрела Жюльеном в госпожу де Реналь. Однако в геральдике он означал право, силу, мужество, доблесть, любовь и храбрость. Это как раз тот самый круг, в который и заключён Сорель. Право – это то, в чём ему отказано, чего он лишён по своему происхождению, и в то же время то, что он мечтает обрести. Все свои силы, мужество и даже храбрость он использует только на то, чтобы научиться скрывать свои мысли, чувства, эмоции, ибо это путь к обретению Права. Сам жизненный опыт объяснил ему, что так называемое естественное право – это право сильного. Не вина Жюльена в том, что на его пути встал Рок, поначалу скрытый и неявный, но постепенно обретающий свои черты. И именно эта таинственная сила воплощена в чёрном цвете.

В конце своей жизни в тюрьме, размышляя о естественном праве, Жюльен скажет: «Я любил правду». Как будто бы странное утверждение для лицемера. Но Стендаль ещё в самом начале пути Сореля подчёркивает именно это его качество маленькой, но весьма значимой цветовой деталью. Куртка, в которой Жюльен приходит в дом Реналей, фиолетового цвета. Если учесть, что обычно о цвете платья персонажей Стендаль не упоминает, за исключением чёрного облачения священников и пресловутой чёрной пары Жюльена, покупаемой Реналем, то эта деталь приобретает особый смысл. Фиолетовый цвет в христианской символике – это любовь к истине, истинность любви, считался цветом мучеников. Именно в этом значении он стал цветом епископов. Кроме того, он считался цветом любовных слияний. Господин де Реналь велит Жюльену выкинуть его куртку, но госпожа де Реналь впервые увидела Жюльена именно в ней. Здесь фиолетовый выражает одновременно внутреннее и внешнее, то, что есть, и то, что случиться.

Фиолетовый в одежде Сореля заменяется чёрным. Сначала парой, затем сутаной, ещё позднее – строгой тройкой в особняке маркиза де Ла-Моля.

Ненавистный чёрный, связанный в начале со стремлением стать священнослужителем, хоть внутренне карьера подобного рода чужда Жюльену, что понимает ещё аббат Шелан, заметив однажды со страхом мрачный огонь в его глазах, к концу романа приобретает несколько иное значение. Знаковый смысл чёрного цвета значительно шире, нежели только значения смерти и скорби. Он выражает скрытность, отвержение, отстранённость, для священнослужителя он означает смерть для этого мира, тогда как в геральдике он означает постоянство, скромность и мир в значении «покой». Кроме того, он имеет значение тайны. Все эти значения оказываются так или иначе связанными с образом Жюльена. Его внутреннее отвержение чуждого, лицемерного общественного бытия, держашегося на лжи, личной выгоде, обветшалом культе дворянских привилегий, полная духовная отстранённость от него, постоянство собственного тайного внутреннего мира, который он предаёт лишь на краткий миг перспективой женитьбы на Матильде де Ла-Моль, и, наконец, обретение душевного покоя в тюрьме после взрыва огненных и ложных страстей, когда сила и честолюбие преодолены как трагические заблуждения, позволяют говорить о чёрном цвете в судьбе Сореля не только как о цвете трагедии и обречённости, но и как о цвете, уравнивающим сжигающие душу страсти. То есть в душе Сореля, в отличии от лицемерного и преступного общества, где господствуют злоба, эгоизм, погоня за прибылью, ненависть, духовная смерть и греховные помыслы (инфернальные значения красного и чёрного), побеждают, в конечном счёте, их высшие, позитивные аспекты. Это символизировано введением в

роман ещё двух близких цветов – синего и голубого. Голубой для Жюльена – это, прежде всего, цвет мундира солдат и офицеров наполеоновских войск, но и ему довелось надеть голубой с серебром мундир, купленный для него мадам де Реналь, когда он, по её же протекции, оказался введён в число членов почетного караула при встрече короля. В нём он впервые испытал в какой-то миг счастье, воображая себя солдатом великой армии. Синий – цвет плаща, в котором Матильде приносят для погребения тело казнённого Сореля. Голубой во всех религиозных конфессиях ассоциируется с божеством, в христианском сознании означает возвышенность устремлений и совершенствование духа, высшую Истину, бессмертие и верность, тогда как серебро – чистоту, невинность, мудрость, безмятежное состояние души. Не все эти качества пока ещё принадлежат Жюльену, скорее даже наоборот, но именно таким видит его госпожа де Реналь, и именно в этом направлении пойдёт, в конечном итоге, духовный путь познания, который он пройдёт в тюрьме, что и проявится аллегорически в синем цвете последнего плаща. Синий в геральдике означает славу, честь, верность и искренность. Здесь следует вспомнить, что ещё маркиз де Ла-Моль во время своей болезни ввёл особую игру, заставляя Жюльена переодеваться по вечерам в синий костюм, в котором он становился «незаконным сыном друга маркиза». Сознательно или бессознательно маркиз уже тогда использовал символику синего применительно к Жюльену, хотя здесь она самим маркизом использовалась частью иронично, а с точки зрения Стендаля, это был предварительный аванс. Но этот аванс будет полностью реализован Жюльеном в его смертный час. Таким образом, история, начавшаяся фиолетовым – любовью к истине, истинностью любви и предначертанным мученичеством – реализуется через посредство красного и чёрного в синий, то есть в духовный триумф героя. Характерно, однако, что фиолетовый цвет играет в судьбе Жюльена ещё одну роль. Будучи цветом епископского облачения, он заворожил его воображение при первой же встрече с епископом Агдским, и окончательно утвердил его в мысли, что в данную эпоху фиолетовый сильнее голубого и для того, чтобы выйти из схватки с этим миром победителем, сегодня нужно избирать духовную карьеру. И он осуществил эту карьеру в полной мере, став новым вариантом раннехристианского мученика, осуждённого и погибающего за свою веру и убеждения.

Мощная сила рока, раздавившая Жюльена, воплощена, как известно, не в отдельном индивидууме. Отсюда и сознательная театральность сцен «в чёрном», даже той, где Матильда хоронит Жюльена, и связано это не только с тем, что Матильда и в горе «играет» роль Маргариты Навварской. Театральность заключается в том, что она не является ни носителем Рока, ни его воплощением. Чёрная сила рока – это сила современных

Эриний, мстящих тем, кто пытается нарушить установленный ими закон. Об этом Сорель говорил в своей речи на суде, ставшей обвинением обществу. (Здесь, кстати, уместно заметить, что красный цвет во временном аспекте соответствует настоящему и, вероятно, не случайно все сцены в церкви изображаются Стендалем на фоне красных драпировок: агония христианской любви и inferнальный огонь страстей, сжигающих современного человека, страстей физических и социальных, как нельзя лучше отражали и агонию современной Стендалю церкви, и агонию общества эпохи Реставрации.)

Но для того, чтобы обвинить общество, нужно его знать, и Стендаль, подобно Вергилию, проводит своего героя сквозь все круги современного ада. Ими оказываются провинция (Верьер), духовная семинария (Безансон) и, наконец, Париж. Такова композиция романа, и она очень схожа с композицией «Ада» Данте. Как известно, Данте делит ад на девять кругов. Девять, которое Данте называл числом Беатриче, он связывал с квадратом числа три, то есть Святой Троицы, однако у девяти есть и другой тайный смысл: познание. Ад, как известно, имеет у Данте коническую форму с вершиной, направленной к центру Земли, куда Данте спускается вместе с Вергилием. Чем ближе к центру, тем тяжелее грех. Круги условно могут быть разделены на три группы, близкие по степени тяжести и способу совершения. В первых трёх кругах томятся (либб) или казнятся те, чей грех плотского характера (сладострастники, чревоугодники). В трёх последующих – те, чей грех в искажённом понимании либо смысла пребывания человека на Земле, либо Божественного Закона (скупцы и расточители, гневные, еретики). И, наконец, в трёх последних – грехи самые безнадежные, ибо это плод сознательного нарушения высших духовных и нравственных норм. Самым страшным грехом Данте считает все виды предательства. Виновные в предательстве казнятся в девятом круге в ледяном озере Коцит. Стендаля волнуют лишь три последних круга, ибо это как раз те нравственные грехи и преступления, которыми переполнена Франция эпохи Реставрации, Франция, в которой живёт Жюльен.

Герой Стендаля начинает свой путь вверх с маленького провинциального городка. Именно здесь он знакомится впервые с теми, кого считает сильными мира сего и хозяевами жизни. Здесь он одержит свои первые победы, здесь он совершит свои первые ошибки, здесь он встретит свою истинную любовь. Отсюда он сделает свой первый шаг к настоящей карьере – поступит в семинарию Безансона. Карьера его окажется головокружительной: сын крестьянина-владельца лесопилки остановится лишь за полшага от брака с дочерью графа де Ла-Моля, будет выполнять дипломатические поручения, станет поручиком. Но это внешнее движение вверх для Стендаля будет означать движение вниз, «к

центру земли». Мир, в котором живёт Сорель, то есть современное Стендалю общество, извращён. Чем ближе к вершине – тем глубже падение, тем ближе к Коциту. Лицо провинции, представленное господами Реналем и Вально, неприглядно, но оно и откровенно в своём невежестве, жажде наживы, мелочном тщеславии и тупой гордыне. Безансонская семинария – уже совсем иное дело. Ренали и Вально рвутся лишь к одному: управлять городским имуществом и наживаться. Задачи семинарии иные: готовить духовных пастырей для провинции. И здешнее лицемерие, ханжество, духовный террор, слежка, доноительство, которые можно сравнить разве что со временами Святой Инквизиции, демонстрируют столь глубокое духовное растрепанное общества эпохи Реставрации, что заставляют вспомнить о злых щелях Ада. Но вершиной всей пирамиды является, конечно, Париж. Люди, с которыми общается здесь Жюльен, отцы нации, гордящиеся своими родовыми корнями, но, в сущности, они ходячие мертвецы, заледеневшие в своих аристократических предрассудках, мечтающие восстановить старый порядок в полных объёмах абсолютизма и предающие интересы Франции на каждом шагу.

Послушно следуя за своим Вергилием, роль которого в романе передана Наполеону, незримо сопровождающему Жюльена, он добивается тех лавров, о которых в Верьере не смел и мечтать, но это мнимые победы. Не случайно ещё в Вержи Сорель вспоминает об императоре, наблюдая за полётом ястреба. Он следит за птицей с восхищением, но в геральдике Наполеона был орёл – гордая птица победы, птица Зевса, а не ястреб – мелкий и жестокий хищник, ассоциирующийся с агрессией и убийством. Жюльен не превратился в ястреба, хотя и решился на убийство и предательство своей любви. Именно в этот момент он не просто в Коците, он в пасти Люцифера, как предавший Бога в себе. Спасти своё истинное я, свою душу ему помогает великая переоценка ценностей, которая происходит с ним в тюрьме, в самый чёрный и в то же время в самый плодотворный период его жизни. Именно здесь начинается его восхождение на гору Чистилища, восхождение к Эвное – ясному пониманию, преддверию дантевского Земного Рая. Он проходит ступень за ступенью нелёгкий путь осознания своих прошлых грехов и ошибок, важнейшим этапом которого является его речь на суде, как свидетельство твёрдого намерения пойти путём искупления страданием, спасти Истину в себе через отречение от ложных ценностей.

Кажется, что судьба Жюльена, подобно бумерангу, очертила круг (Верьер – Безансон – Париж – снова Верьер). По этому поводу часто говорят: «Круг замкнулся». Однако это не совсем так: возвращение Жюльена в Верьер и трагический выстрел – это не завершение круга, а начало нового витка спирали, где Безансон для Жюльена впервые выступит в той роли, на которую он и претендует, то есть на роль духовного центра.

Весь парадокс современного мира в том, как бы говорит Стендаль, что духовным центром в нём, открывающем глаза на истину, становится не семинария, а тюрьма. Итак, три переходит в четыре, а четыре – в пять. Думается, что эти значения тоже не случайны, поскольку четыре означает закон, а пять – знание. Жюльену пришлось столкнуться на заключительном этапе своей жизни с двумя видами законов: юридическим и нравственным. Сделав свой выбор, он обрёл знание. Это знание привело его к физической смерти и столь мощной победе духа, что перед нею поблекло «бесчисленное множество свечей», зажженных Матильдой на его похоронах.

Цвет, «геометрия композиции», число – все эти элементы оказались необходимой составляющей единого великого замысла, сквозь призму которого история судьбы рядового, хоть и талантливое французского крестьянина приобретала черты «Хроники XIX века», а сам он становился героем своего времени. И несмотря на то, что Франция XIX века была далека от средневековой Италии и не похожа на неё, творчество бессмертного Данте могло подсказать Стендалю некоторые дополнительные пути к разрешению стоявших перед ним сложных художественных задач.

Проблема восприятия реальности в романе И. П. Якобсена «Нильс Люне»

Проблема восприятия очень сложна и многоаспектна, она связана с рассмотрением особенностей сознания человека, ее различные стороны исследуются в психологии и философии. Человек воспринимает мир не непосредственно, а сквозь призму своего сознания, которое, как искривленная линза, доносит сведения реальности в трансформированном виде. Сознание формируется под влиянием различных факторов, как внутренних (индивидуальные особенности развития), так и внешних: в зависимости от исторического периода, общекультурной ситуации, от принятых в данном обществе традиций, национальных, религиозных и прочих, при этом немаловажную роль играет литература. Таким образом, в сознании личности возникает целый комплекс представлений о мире и о себе в этом мире, эти субъективные представления в большей или меньшей степени иллюзорны.

Психологическое воздействие литературных произведений на сознание человека и его восприятие мира неоднократно становилось объектом исследования в литературном же произведении. Это традиция начата романом Сервантеса «Дон Кихот»: у героя под влиянием рыцарских романов складывается искаженное представление о мире. Традиция продолжена в высказываниях Руссо о литературе и ее психологическом воздействии на человеческое сознание и в романе Флобера «Мадам Бовари», героиня которого пытается выстроить свою жизнь по романтическим образцам. В этот ряд можно поставить датского писателя Йенса Петера Якобсена, который в своем романе «Нильс Люне» своеобразно рассматривает данную проблему.

Творчество Якобсена приходится на 70-е – начало 80-х гг. XIX века. Ему принадлежат два романа: «Фру Мария Груббе» (1876) и «Нильс Люне» (1880), сборник новелл и два поэтических сборника, написанных в ранний период, но опубликованных только после смерти автора. Роман «Нильс Люне» – психологический роман-биография, история молодого человека в поисках своего места в жизни. Судьба главного героя, Нильса Люне, прослеживается последовательно: характеристика его родителей, рождение героя, основные этапы его жизни, заканчивается роман смертью героя.

Особый интерес представляет образ матери главного героя – Бартолины. На примере ее образа выявляется механизм порождения представлений о мире и его дальнейшее функционирование в сознании. Героиня показана в двух больших эпизодах: в начале романа – описание ее внешности и характера, в середине романа – эпизод, показывающий окончание ее жизни.

В формировании личности Бартолины источником иллюзий о жизни была литература романтического толка, которая уводит от действительности в мир фантазий и мечтаний¹. Автор раскрывает и причину подобного внутреннего развития героини: «несколько болезненная тяга ощутить себя, жажда осознать себя, вовсе не редкая у не совсем заурядных девушек»², то есть такая попытка осознать себя, которая уводит максимально далеко от своей цели.

Характерные для Сервантеса и Флобера ирония и пародия слабо прослеживаются у Якобсена и не разрушают ни поэтичности образа Бартолины, ни цельности всего произведения, которое является трагичным по своей тональности. Датский писатель идет еще дальше по пути Флобера в соединении «лирического и сатирического»³, лирическая стихия настолько преобладает, что авторская насмешка почти неуловима. Например, в таком пассаже: «Но стихи! Они несли небывалые мысли и откровения о большом мире, где скорбь черна, а радость красна, они открылись образами, играли и пенились рифмами и ритмами, – и были все про молодых девушек, и девушки были чисты и прекрасны, и сами не догадывались, до чего они хороши; и сокровища их сердца, их красота были дороже всего на свете, и мужчины носили их на руках, поднимали к сказочным вершинам счастья... Но, быть может, она ничем не хуже тех девушек?»⁴.

Автор показывает процесс функционирования иллюзий, когда героиня подменяет видение реальности тем, что она хочет видеть. Проявляется это в первую очередь в межличностных отношениях: Бартолина воспринимает молодого соседа, влюбленного в нее, как прекрасного принца из дальних стран: «Наконец повстречался ей человек, побывавший вдали от родины, в дивных вечных городах, где к светлому небу тянется густой лес шпилей и башен, где воздух дрожит колокольным звоном, гулом органа, стонами мандолин, где пышные процессии, сияя золотом и пурпуром, выются по улицам...»⁵. Вскоре после свадьбы Бар-

¹ Надо заметить, что в романе понятия «мечта – фантазия – иллюзия» представлены как синонимический ряд.

² Якобсен Й.П. Нильс Луне. М.: Худож. лит., 1976. С. 17.

³ Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М., 1955. С. 251.

⁴ Якобсен Й.П. Указ. соч. С. 16.

⁵ Там же. С. 18.

толина понимает, что она обманулась, что ее муж ничем не отличается от остальных людей. Переживания по этому поводу она выражает через романтические образы и мотивы: «жалобы то сливались с водопадами гнева, низвергавшимися на троны владык и темницы тиранов, то облекались тихой и доброй печалью при виде того, как свет красоты покидает слепое и жалкое племя рабов, влекущих ярмо пустой обыденности...»¹. Затем она смиряется и живет двойной жизнью – в повседневности и в мечтах.

Ироническая струя заметна в изображении юности Бартолины, а эпизоды, изображающие ее перед смертью, однозначны – возвышенно поэтичны. Бартолина немолода, ее сыну Нильсу 24 года; после смерти мужа она долго и тяжело болеет. Автор показывает сцену разговора матери и сына: Бартолина держит на коленях «Элоизу» Руссо, вокруг лежат книги Шиллера, Новалиса, Эвальда, Стаффельда, «гравюры церквей, руин и горных озер». В предчувствии смерти она говорит о своей тоске по непрожитой жизни, по красоте, которую она не видела в реальности, но которую представляла по литературным описаниям («красота, какой не видела никогда: снежные Альпы, черные озера, светлые реки, холмы в виноградниках, горные цепи, руины за синими лесами и еще высокие залы, боги из мрамора...»²).

Руссо в своих высказываниях о литературе интересуется «не только нравственной ролью романа, но и психологическим его воздействием», то есть влиянием литературной иллюзии на человеческое сознание. Его роман «Юлия, или новая Элоиза» оказывается, в свою очередь, одним из источников психологического влияния на героиню романа Якобсена. Впечатление на Бартолину производит не сюжет романа, любовь Юлии и Сен-Пре, не многообразие идей, но описания природы. Героиня воспринимает Кларан как идиллическую утопию, своеобразный рай для чувствительных душ, куда стремится сама. И вот ей дается возможность достичь того, о чем она мечтала: по рекомендации доктора сын везет Бартолину в Швейцарию, в «Кларан, край Руссо, блаженный край Юлии!».

И тут в сознании героини происходят нечто неожиданное: ее представление о реальности не совмещается с реальностью. «Все сбылось, но увиденное не переполняло ее тем восторгом, какого она ожидала. Совсем другое было все в мечтах, и она сама оказалась совсем другая. В стихах и снах все рисовалось крупными, обобщенными штрихами, как по ту сторону озера, в дальней дымке предчувствия, прикрывавшей беспокойную толпу частных, и даль сияла тишиной праздника, и красота

¹ Там же. С. 21.

² Там же. С. 83.

была так явна, понятна, так доступна чувствам; теперь же, когда каждая черточка кричала о себе на все лады, и красота рассеивалась, как свет в призме, уже нельзя было перенести ее на другой берег. И фру Люне с глубокой тоской признавалась в душе, что чувствует себя нищенкой среди богатства, которым не умеет распорядиться»¹. Противопоставление идет по ряду признаков: тишина – многоголосие, дробность – цельность, обобщенность, ясность – размытость. Несоответствие объясняется принципиальной разницей между реальной действительностью, воспринимаемой сознанием Бартолины, и художественной действительностью, прошедшей обработку в сознании художника, по отношению к которому сознание героини оказывается вторичным. Автор показывает различие красоты непосредственного окружающего мира и красоты, опосредованной искусством². В первом случае для восприятия необходима работа сознания, чтобы из разрозненных штрихов создать цельный образ. Во втором случае – эту работу уже проделал художник, который воплотил красоту в концентрированном виде, «крупными, обобщенными штрихами», так что она стала «явна, понятна, доступна чувствам». Таким образом, противопоставляются два типа сознания: пассивно-воспринимающее и активно-перерабатывающее материал внешнего мира. Бартолина – обладательница пассивного сознания, поэтому она «чувствовала себя нищенкой среди богатства». Автор-повествователь представляет активное сознание, наглядно рисуя перед читателем образ прекрасной природы, многообразное единство растительного мира, богатство его форм и цветов.

Отношение автора к такой иллюзорности восприятия внешнего мира неоднозначно, с одной стороны, это ущербность сознания, которая вызывает сочувствие к героине. С другой стороны, это ее способность предчувствовать тайну красоты за гранью видимого мира, с чем связана поэтизация образа Бартолины («она тосковала по краскам, какие жизни не даны, по красоте, какая на земле не родится»³). Героиня носит в своем сознании образ высшей, мистической красоты, она живет с ощущением близкого присутствия этой красоты, отблеск которой она видит лишь изредка, например, во время заката («когда дальние горы Юра кутались в желтые шали туманов, а в озере, красном, как медное зеркало, тонули

¹ Там же. С. 84-85.

² Это различие остро ставится в эссе Оскара Уайльда «Упадок лжи»: «Чем лучше мы выучиваемся разбираться в искусстве, тем делаемся равнодушной к природе. Ведь что открывает нам искусство? – что в природе нет никакой соразмерности, что она на удивление груба, до крайности монотонна и лишена какой бы то ни было завершенности». // Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т.2. М.: Республика, 1993. С. 218.

³ Якобсен Й.П. Указ. соч. С. 85.

золотые закатные лучи и все сливалось в одно горящее марево – ее порой отпускала тоска, и душе открывались те милые пределы, которых она искала»¹.

Мотив «другого, дальнего берега» соединяет эпизод в Кларане с новеллой Й.П. Якобсена «Два мира» (1879). В романе и в новелле одна и та же ситуация – женщина на одном берегу озера/реки смотрит на противоположный берег. Кларан действительно расположен на берегу озера, реалистическая картина переходит в сравнение и передает ощущения героини, а затем обретает символический смысл. В случае Бартолины один берег представляет собой повседневную реальность, другой, «дальний берег» – это недостижимая мечта, туманный образ высшей красоты, которая не может быть обнаружена в наличной реальности. Образ озера становится метафорой противопоставления мечты и реальности, оно являет собой замкнутый круг, на каком бы берегу человек ни находился, всегда будет дальняя сторона, к которой можно только стремиться. В символической новелле «Два мира» противопоставление миров – это противопоставление двух берегов. На низком берегу стоят всегда в тени бедные, покосившиеся, уродливые дома, в одном из них живет несчастная, больная женщина, которая с тоской смотрит на противоположный берег – там, на высоком берегу расположены красивые, богатые дома на зеленых лужайках, всегда освещенные солнцем. Тоска Бартолины по недостижимой красоте, как и тоска женщины с низкого берега по недостижимой счастливой жизни (которая включает в себя здоровье, богатство, красоту) – это общечеловеческое качество, вечная неудовлетворенность наличным бытием и стремление к иному, в чем бы оно ни заключалось. Снятие противоречия, преодоление разрыва между желаемым и действительным возможно только в смерти (Бартолина ожидает смерти, «чтобы за краем гроба встретиться лицом к лицу, душа к душе с той совершенной красотой, что наполняла ее здесь»², также и женщина с низкого берега находит успокоение в волнах реки, в смерти).

Итак, в образе Бартолины Люне наглядно показано, как формируется сознание и что происходит, когда созданные им представления о внешнем мире и об окружающих людях сталкиваются с действительностью. Почти все персонажи романа, и особенно главный герой, являются мечтателями, носителями представления о жизни. Их судьбы складываются из череды надежд, основанных на мечтах и иллюзиях, и неизбежных разочарований.

¹ Там же. С. 86.

² Там же. С. 86.

XVIII век в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер»

Первый успех на театральной сцене Патрику Зюскинду пришел с написанием “Контрабаса”. Пять лет спустя (1985) с “Парфюмером” к Зюскинду приходит мировой успех, грандиозный успех. Книга была переведена на 42 языка, даже латынь. Роман действительно захватывает с первой страницы и прочитавший его еще долго будет принохиваться к окружающему миру. Для создания своего творения писатель объехал места действия романа, вник во все секреты парфюмерного дела в фирме “Фрагонар”, а также изучил большое количество литературных и культурологических источников, которые затем использовал в “Парфюмере”. Роман силен не интригой. И даже не неординарностью своего героя – Жана Батиста Гренуя. Скорее необычность изображения запаха. Весь «Парфюмер» представляет собой собрание обонятельных образов: растения, цветы, запахи тела, воспоминания и, разумеется, парфюмерия – все это семантические поля романа.

Время действия романа – Франция XVIII века. Роман начинается следующими словами: «В восемнадцатом столетии во Франции жил человек, принадлежавший к самым гениальным и самым отвратительным фигурам этой эпохи, столь богатой гениальными и отвратительными фигурами. О нем и пойдет речь. Его звали Жан-Батист Гренуй, и если это имя, в отличие от имен других отвратительных чудовищ вроде де Сада, Сен-Жюста, Фуше, Бонапарта и т.д., ныне предано забвению, то отнюдь не потому, что Гренуй уступал знаменитым исчадиям тьмы в высокомерии, презрении к людям, аморальности, короче, в безбожии, но потому, что его гениальность и его феноменальное тщеславие ограничивались сферой, не оставляющей следов в истории, – летучим царством запахов» [1,7]. Далее идет ироническое описание эпохи: «В городах того времени стояла вонь, почти невообразимая для нас современных людей... Воняли крестьяне и священники, подмастерья и жены мастеров, воняло вседворянское сословие, вонял даже сам король, а королева – как старая коза, зимой и летом. Ибо в восемнадцатом столетии еще не была поставлена преграда разлагающей активности бактерий, а потому всякая человеческая деятельность, как созидательная, так и разрушительная, всякое проявление зарождающейся или погибающей жизни сопровождала» [1,7].

лись вонью. И разумеется, в Париже стояла самая большая вонь...» [1,7-8]. Описания зловоний французской столицы XVIII века не только ироничны, но и очень близки описаниям Л.-С. Мерсье в его «Картинах Парижа». Например, в главе «Тлетворный воздух» Мерсье сообщает: «Все дома пропитаны здесь зловонием, и их обитатели от этого постоянно больны. В каждом доме можно найти источник гниения; из множества отхожих ям исходят заразные испарения, а производимая по ночам очистка этих ям распространяет заразу по всему кварталу...» [3,48].

Действие романа перенесено во дни, предшествовавшие величайшей из французских революций. Называются точные даты: рождения и смерти главного героя (1738-1767), 1747 (мадам Гайар, присматривавшая за сиротой, отдала Гренуя в ученики дубильщику), 1799 (год ее смерти), 1756 год (год, когда парфюмер Бальдини, которого Гренуй сделал богатым, купил себе второй дом), 1744 (очень хорошо пахло дровами во дворе у мадам Гайар), 1753 (Гренуй умертвил свою первую девушку). Но вышеперечисленные даты никак не связаны с мировой историей. Зато можно найти нечто, что напоминает «чувство истории». Умерла мадам Гайар нищенкой, хотя она десятилетиями откладывала деньги на ренту, но так зажила на свете, что революция успела ее разорить. «...Ее зашили в мешок и вместе с другими трупами швырнули на телегу... это было в 1799 году. Но мадам, слава Богу, не предчувствовала своей доли, возвращаясь домой в тот день 1747 года, когда она покинула мальчика Гренуя – и наше повествование. Иначе бы она, вероятно, потеряла веру в справедливость и тем самым единственный ей доступный смысл жизни» [1,29-30]. Середина XVIII века выбрана не наугад, не по прихоти Патрика Зюскинда. Гренуй – младший современник Вольтера Дидро, Даламбера, Гримма, Руссо, властителей дум эпохи просвещения, готовивших Великую французскую революцию. Но в этой «истории одного убийцы» первым был назван маркиз де Сад. Миф о неотменимости добродетели рушится, когда Сад подвергает его испытанию страстью, обнаруживающей человеческое естество. Для героев де Сада все подчинено единственной цели – максимальному удовольствию. Если нет в жизни удовольствия, то нет в ней и смысла: «Даже эшафот стал бы для меня тронотом сладострастия», – восклицал «божественный маркиз». В сцене казни Гренуй действительно достигает этого: «Гренуй стоял и улыбался... Он, Жан-Батист Гренуй, рожденный без запаха в зловоннейшем месте мира, вышедший из отбросов, грязи и гнили, выросший без любви, выживший без душевной человеческой теплоты из одного упрямства и в силу отворачивания, маленький, горбатый, хромоу, уродливый, отринутый, физический и нравственный калека – он достиг того, что нравился миру! Почитаем! Обожаем! Он совершил Прометеев подвиг... Ему достаточно кивнуть, и все отречутся от Бога и будут молиться на него, Великого

Гренуя. В этот миг он пережил величайший триумф своей жизни!» [1,196]. Но как и у де Сада, герой Зюскинда все равно одинок. Нет больше никаких барьеров, но одиночество не исчезает [11].

В отличие от Гренуя главный герой романа Зюскинда «Контрабас», лелеет мечту: «Когда-нибудь поднимусь по иерархической лестнице вверх и однажды с вершины пирамиды взгляну на тех, кто пресмыкается внизу». «Я ремесленник. В душе своей я ремесленник. Не музыкант, – печально резюмирует контрабасист. Но желает он того, что могло бы стать кульминацией его жизни: заполненный зал, фраки и бриллианты, знаменитость за дирижерским пультом, молодая актриса. И вдруг, перекрывая раскаты вагнеровской увертюры, из оркестровой ямы оглушительным воплем доносится: «Сара!!!» Сорванная премьера, скандал в газетах, увольнение. «Блаженство, высшее счастье, мир летит в тартарары...» [2,99]. Гренуй от подобных фантазий переходит к действиям. Он осуществил свой замысел, не осуществленный, например, Дорианом Греем, который «мечтая создать науку о психологическом влиянии запахов... приходил к заключению, что всякое душевное настроение человека связано с какими-то восприятиями, и задался целью открыть их истинные соотношения» [7,121]. Он осуществил почти то же самое, что дез Эссент в романе Гюисманса «Наоборот». «Дез Эссент брал на язык каплю напитка и, как бы исполняя внутреннюю симфонию, добивался тождества между вкусовым и звуковым ощущением!» [8,41]. Напрашивается параллель и с Гессе. В «Игре в биссер» в поисках вселенской гармонии Кнехт пытается объединить разные ощущения, например, звук и запах: «...аккорды пахли в точности так же, как та молодая бузина, так же горьковато сладко, так же сильно и густо, так же были полны ранней весны» [9,115]. Здесь можно вспомнить об исканиях Бодлера и других французских символистов. Гренуй создает десятки таких запахов, соперничая с самим Богом. Это были причудливые фантазии, он создавал и тут же разрушал их, как ребенок, играющий в кубики, – изобретательно и деструктивно, без различного творческого принципа [1,65]. С «божественным» маркизом, родившимся через два года после того, как явился на свет под разделочным столом в рыбной лавке Гренуй и где чуть не был удушен собственной матерью, общее то, что даже самые страшные преступления не могут ими осознаваться в системе этических категорий. Но мотивы их преступлений не совпадают [10]. Греную абсолютно чуждо сладострастие, хотя он жаждет любви. Он, убивая, присваивает запах «тех чрезвычайно редких людей, которые внушают любовь». На наш взгляд, символично описание место рождения Гренуя на улице О-Фер близ кладбища Невинных, «где стояла совсем уж адская вонь» [1,8]. Описание этого места несомненно заимствовано Зюскингом у Мерсье [1,48]. «Восемьсот лет подряд сюда доставляли покой-

ников из Отель-Дье и ближайших приходов, восемьсот лет подряд сюда на тачках дюжинами свозили трупы и вываливали в длинные ямы, восемьсот лет подряд их укладывали слоями, скелетик к скелетику, в семейные склепы и братские могилы» [1,8]. Интересно, что в романе Золя «Чрево Парижа» описывается Центральный рынок, который был сооружен именно на этом месте. Накануне Великой Французской революции кладбище было наконец закрыто и разорено, а на его месте появился рынок Невинных, «... на смену ему пришел Центральный рынок, чугунный колосс, – новый, такой своеобразный город. Что бы ни говорили дураки – здесь целиком выражена наша эпоха» [5,187]. Эпоха несомненно выражена и в «Парфюмере», кануна Французской революции.

Но нельзя забывать, что главным в романе является феномен запаха. Парфюмер Бадьдини, размышляя о знаменитом своем предшественнике Маурицио Франжипани (он первым создал духи на спирту), сравнивает его открытие «с изобретением письма ассирийцами, с Евклидовой геометрией, с идеями Платона», а философа и математика Блеза Паскаля соответственно именует «Франжипани духа [1,51]. Эта пародийная гипербола уничижительна: автор не хочет поднять философов до парфюмеров, а хочет опустить первых до последних. Гегель, используя всеобъемлющую обонятельную метафору для того процесса, благодаря которому Дух распространяется в мире, выразил посредством этого образа большее, чем мог предполагать. Передача чистого знания сравнима с распространением запаха в атмосфере. Это всепроникающее заражение поначалу незаметно, но от него невозможно укрыться. «Государство – это Дух, стоящий в мире, реализующий себя с сознанием... Порочное поведение может исказить его со многих сторон. Одиозная личность, монарх, больной, урод – все же живые люди, поэтому жизнь как утверждающее начало существует, несмотря на дефекты...» [4,283-285]. С точки зрения историзма интересна мысль парфюмера Бадьдини, касающаяся его подмастерья Гренуя: «Это совершенно новый экземпляр человеческой природы, он мог возникнуть только в эпоху расхлябанного, распущенного безвременья» [1,72].

«Всякие дидро, и даламберы, и вольтеры, и руссо, и прочие писаки, как бы их ни звали, – среди них есть даже духовные особы и благородные господа! – своего добились: собственное коварное беспокойство, развратную привычку к неудовлетворенности и недовольству всем на свете, короче, безграничный хаос, царящий в их головах, они умудрились распространить на все общество!» [1,51-52]. При этом, Зюскинд подводит к мысли, что не всякий из бывших духовных авторитетов выдерживает испытание временем, так что иерархия ценностей, возможно, требует пересмотра.

Все, что связано с запахом, выполняет у Зюскинда конструктивно-

деструктивную роль, ссылаясь на Фрейда и его психологию (Эрос и Танатос). Читателю внушается мысль, что наш мир пребывает в некоем двусмысленном состоянии. Не исключено, что ради привития читателю этой мысли на первой же странице книги Гренуй введен в круг реально существовавших «гениальных чудовищ» вроде де Сада, Сен-Жюста, Бонапарта и т.д. Вообще, своей интонацией автор придерживается некоего насмешливого «жизнеподобия», часто насмешливо-пародийного. Например, описание лавки Бальдини: «Ассортимент простирался от чистых эссенций, цветочных масел, настоек, вытяжек, секретий, бальзамов, смол и прочих препаратов в сыпучей, жидкой и вязкой форме...» [1,42]. Дело в том, что «сути эпохи» лавка Бальдини не выражает.

Огромный успех романа объяснить довольно трудно. Автор учитывал многообразные интересы читателей. При этом Зюскинд не использовал такие приемы современного романа, как монтаж, ретроспектива, смена перспективы или внутренний монолог. Интересно отметить многожанровость романа: это и путевой роман, и исторический роман, и роман-воспитания, и роман ужасов, и детектив и, в первую очередь, философский роман. Здесь присутствует философски-интеллектуальный антимир, где прежние авторитеты, верования доводятся до абсурда.

Итак, судьба к Греную благосклонна. Купаясь в лучах славы, он вдруг «ужаснулся» ибо понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, а лишь в ненависти к людям и к себе... Он пожелал лишь один – единственный раз быть воспринятым в своей истинной сути... Но ничего из этого не вышло и не могло выйти. Ведь он замаскирован лучшими в мире духами, а под маской у него не было лица, не было ничего кроме тотального отсутствия запаха» [1,197]. И он решает вернуться в Париж, чтобы там умереть: выливает на себя весь флакон любовного зелья и отправляется к кладбищенским бродягам. Он переходит Новый мост на правый берег и идет дальше к рынку и к Кладбищу Невинных (с описания этих мест и начинается роман), где в самом вонючем месте всего королевства...был произведен на свет Жан-Батист Гренуй. Распаленные неодолимой к нему страстью, те рвут его на части и съедают. При этом они были чрезвычайно горды, что они впервые совершили нечто ради любви. «Каждое общество покоится на преступлении, совершенном сообща», – считал Фрейд [6]. Это и самоубийственная трагедия, и «победный апофеоз». Здесь опять можно вспомнить де Сада, который надеялся на то, что сотрется из памяти людей, не оставив никаких человеческих следов. Что это неудовлетворенность любовью, тоска по чьей-то ненависти, желание «быть воспринятым в своей истинной сути»? Но автора это сомнение мало тревожит, у него другая поэтика: он не стремится воссоздать действительность, XVIII век, а лишь намекал на нечто. Для

чего и создал великолепно сделанный роман-гибрид, ироничный и полный жуткого отчаяния.

Литература

1. Зюскинд П. Парфюмер. М., 1992.
2. Зюскинд П. Контрабас. Спб., 2007.
3. Мерсье Л.-С. Картины Парижа. М., 1995.
4. Гегель. Философия права. М., 1990.
5. Золя Э. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М., 2002.
6. Фрейд З. Тотем и Табу: Психология первобытной культуры и религии. СПб., 1997. Гл. 4.
7. Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1993.
8. Наоборот: Три Символистских романа. М., 1995.
9. Гессе Г. Избранное. М., 1991.
10. Pauvert J.-J. Sade Vivant. Paris, 1986-1989.
11. Klossowski P. Sade mon prochain. Paris, 1947.

Философские корни мифологического мышления Гофмана в новелле «Золотой горшок»

Одна из самых известных новелл Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» неоднократно привлекала к себе внимание исследователей его творчества своей загадочностью и обилием неоднозначно эксплицируемых символов, явно связанных с восточными мифологическими системами. В свете подобного интереса появилась, по-видимому, и статья В. Гильманова в сборнике «В мире Э.Т.А. Гофмана», анализирующая мифологическое мышление Гофмана в данной новелле сквозь призму теорий К.Г. Юнга об архетипическом мышлении и Н.Г. Фрая о «литературной матрице». Интересно также, что Гильманов первым попытался связать некоторые образы символы с древневосточными культами, а также со средневековой терминологией и взглядами алхимиков. К сожалению, этот плодотворный путь не был им пройден до конца, распавшись на отдельные интересные, но не приведённые в систему замечания. В этой связи хотелось бы подойти к анализу основных принципов мифологического мышления Гофмана в данной новелле несколько более комплексно, попытавшись обнаружить в нём единую систему.

При внимательном анализе новеллы выясняется, что в основе её лежат по меньшей мере три различные, но органично сплетённые философские системы, образующие единую ткань художественного произведения. Можно спорить о том, какая из них является главной для автора и доминирующей в новелле, но само наличие их совершенно очевидно. Этими основополагающими системами становятся философия тождества Ф.В. Шеллинга, средневековая гностическая философия, связанная со многими идеями Платона, и мифологическая структура индуизма и его философских интерпретаций. В сущности, философский дуализм Гофмана широко известен, и именно он лежит в основе его знаменитого двоемирия. Проистекает это двоемие из глубокого, почти антагонистического противоречия не между духом и материей вообще, но между духовным и материальным бытием в современном мире. Вполне естественно, что при таком отношении к миру ему должно быть близко отношение Шеллинга к искусству, которое он считал особой стадией разви-

тия самосознания, независимой от природы, возвышающейся над всеми формами человеческого сознания. Именно Шеллингу принадлежит идея растворения философии и науки в романтической поэзии и замена старого научного мировоззрения «новой мифологией».

Человек по Шеллингу есть обнаружение и высшее развитие идеальной первоосновы всего сущего. Но поскольку «высшее начало не может быть ни субъектом, ни объектом, ни тем и другим одновременно, но лишь абсолютной тождественностью» (Шеллинг), постольку духовное развитие идёт путём потенцирования, где различие между субъектом и объектом переходит в противоречие, разрешением которого становится более высокая форма тождества. А так как человек есть обнаружение и высшая первооснова всего сущего, то путь его духовного развития есть путь самопознания абсолютного «Я». Этот путь в символическом варианте демонстрирует судьба Ансельма, его путь от Черных ворот в городе Дрездене до храма в Атлантиде. Ансельм первой страницы новеллы находится почти в полной гармонии со средой, его мечты не выходят за традиционные рамки мышления рядового бюргера и разве что его природная неловкость да злоба рыночной торговли выделяют его из толпы. Здесь мы имеем дело с едва намечающимся различием, которое к началу второй вигилии перейдёт в противоречие, получающее частичное разрешение в шестой вигилии, когда Ансельм успешно начнёт свою работу у архивариуса Линдгорста, чтобы затем выявиться с новой силой в седьмой вигилии, где под маскою магии будет выражено негативное влияние грубой материи на духовное сознание. Разрешение это противоречие найдёт в восьмой вигилии, которое выразится новой формой тождественности сознания Ансельма, когда Серпентина откроет ему некоторые тайны Духа и духовной жизни. Это тождество вновь перейдёт в различие, а затем и в противоречие в девятой вигилии в сцене «Компания за пуншем» и далее в сцене отречения Ансельма от прекрасной Серпентины в пользу Вероники, чтобы получить окончательное разрешение в двенадцатой вигилии в высшем единении Ансельма и Серпентины. Это будет как раз тем самым тождеством, когда дух осознаёт себя как единственное творящее и существующее начало, то есть тем, что романтики и воспринимали как Жизнь в Поэзии.

Однако на эту шеллингианскую и, отчасти, фихтеанскую ось нанизаны, подобно бусинам чётков, удивительные мифологемы различных мифологических систем, составляющие в итоге необычайно гармоничное целое. Несмотря на общепризнанный дуализм Гофмана, о котором уже упоминалось, мир для него составлял несомненное единство. Это отчётливо видно не только в «Золотом горшке», но и в других его произведениях. Связано это, несомненно, с внутренней идеей гармонического развития, что найдёт своё особое выражение в заключительных аккордах

новеллы. Ядро этой идеи, однако, сфокусировано в невероятном для окружающих рассказе архивариуса Линдгорста о своём происхождении. Этот рассказ, полный мифологических образов и символов, представляет собою чрезвычайно важный элемент всей мифологической системы, в которой Гофман представляет читателю мир. В этой системе определённую роль играют, несомненно, доктрины гностицизма, хотя, как известно, учение гностиков в своём первоизданном виде практически не сохранилось. Основные принципы гностицизма были сохранены в пересказе Ипполита философских принципов основоположника гностицизма Симона Мага, а также в критике св. Ирения еретических учений Василида и Валентина. Источники, по-видимому, были знакомы Гофману, так как целый ряд гностических идей оказался реализован в его новелле.

Гностики, как известно, были во многом неоплатониками. Это также нашло своё отражение в картине мира долины, рисуемой Гофманом. Мир долины может в определённой степени рассматриваться как мир первообразов или мир Идей, по Платону, даже точнее эйдосов, которые соотносятся с вещами так же, как образ и подражающее воспроизведение. Отличие мира долины от мира платоновских Идей в том, что эйдический мир неподвижен, а мир долины находится в становлении, что ещё более роднит философские взгляды Гофмана с «Наукоучением» Фихте и «Системой трансцендентального идеализма» Шеллинга. Третья вигилия начинается, как известно, словами: «Дух взирал на воды, и вот они заколыхались, и поднялись пенистыми волнами, и ринулись в бездну, которая разверзла свою чёрную пасть, чтобы с жадностью поглотить их». Эти слова, с одной стороны, напоминают первые строки Книги Бытия: «Земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою». Но с другой стороны, они обращают нас и к учению Валентина, который именовал Бездною Великого, не имеющего имени, от которого происходили все парные эманации, главной из которых была Непорочная София, т. е. Мудрость.

Интерпретируя этот отрывок, Гильманов рассматривает воды как дух, ссылаясь при этом на сочинения средневековых алхимиков. Однако дух при такой интерпретации получается взирающим на самого себя и вступающим в субъектно-объектные отношения, т. е. отличающим себя от самого себя, что в свете шеллингианских концепций мало вероятно. Вероятнее всего, под водами в новелле, также как и в Священном Писании, подразумевается эфир как первый прообраз материи, т. е. начало движения и развития. Чёрная бездна в обоих случаях – это космическое пространство. Таким образом, эта мифологема может рассматриваться как поэтическое отображение нисхождения духа в материю.

Радостный мир первообразов, расцветающий в материнском свете солнечных лучей – это высший мир, живущий при свете духовного

солнца, а история чёрного холма – это мир первоматерии, демонстрирующий обратный путь, путь восхождения от материальной к духовной субстанции. Не случайно холм в порыве восторга выпускает из себя огненную лилию: лилия по форме цветка соответствует шестиконечной звезде, соединяющей два треугольника – треугольник, направленный вершиной вниз, символизирующий падение духа в материю, и треугольник, направленный вершиной вверх, символизирующий движение материи к духу. Оба эти плана напрямую связаны с историей лилии. Само появление лилии – это прорыв материи к духовным сферам, но прорыв неосознанный. Её любовь к князю духов огненного мира юноше Фосфору – также неосознанное стремление, но уже стремление духа к самосознанию и самопознанию. Духовная искра, заронённая в лилию Фосфором, рождает мысль. Мысль огненна, крылата и не ограничена никакими пределами, а потому она и улетела немедленно из долины и понеслась по бесконечному пространству. Но мысль, не облечённая в материю, не может по Шеллингу быть источником самопознания духа. Именно с этим связано появление чёрного крылатого дракона. Образ дракона у Гофмана имеет различные значения в разных частях новеллы, но в данном случае он означает материализацию мысли, точнее, появление её материального носителя. Пойманная драконом мысль вновь заключена в материальную оболочку лилии, но это детище способно лишь терзать свою мать, ибо материя ещё слишком груба, чтобы жить в гармонии с мыслью. Потребовалась символическая битва Фосфора с драконом, то есть духа с грубой материей, чтобы одухотворить материю и тогда провозгласить лилию царицей долины, ибо отныне она могла символизировать и воплощать идею мировой гармонии.

Фосфор, как и Саламандр, являются представителями высшего огненного царства, царства духа, что соответствует традиционной иерархии духов стихий. Если воспринять архивариуса Линдгорста как потомка лилии, то станет очевидной его задача на земле: восстановить утраченную гармонию, вернуть людей в царство духа, точнее, открыть им туда путь. (Эта задача открыто выявится в конце новеллы, когда Линдгорст пригласит в Атлантиду самого автора). Вполне естественно, что все присутствующие при рассказе Линдгорста о своём происхождении, кроме Ансельма, не воспринимают историю всерьёз и видят в ней, что весьма характерно, «...одну восточную напыщенность». Слово «восточный» здесь появляется неслучайно. Гофман неоднократно подсказывает читателю, где найти разгадки его мифологических символов: намёк Гербранда на Восток, предложение Линдгорста, сделанное Ансельму пойти побеседовать с мудрецами Бхагавадгиты, арабские и другие рукописи на древних языках, переписываемые Ансельмом, причём описание внешнего вида таинственных знаков очень напоминает санскрит, – всё

это говорит о том, что именно древневосточные и особенно древнеиндийские мифологические системы можно считать источником его собственных мифологем и мифотворчества, хотя и гностические символы забывать не следует.

Известно, что события новеллы начинаются в день Вознесения. Праздник этот в качестве момента начала действия явно выбран Гофманом сознательно. Дух Христа в этот день окончательно покидает Землю во имя высших сфер, и сознание каждого христианина должно устремиться за ним, туда, в беспредельное царство Духа. Однако ничего подобного не происходит. Для горожан, дрезденских бюргеров это обычный выходной день, в который можно прогуляться, развлечься, выпить стаканчик-другой, да отправиться на покой. Ансельм – один из них, но столкновение с рыночной торговкой фрау Рауэрин расстроило его планы. Раздавленные и разлетевшиеся яблоки и пирожки, лишившие Ансельма скромного содержимого его кошелька, круто изменяют его жизнь. Фарсовая с виду ситуация, иронически рисующая жизнь бедного, неловкого студента-неудачника имеет и другое, символическое значение. В свете библейских ассоциаций, связанных с упомянутым праздником, яблоки могут ассоциироваться с Древом Познания Добра и Зла, тем более что именно в этот момент Ансельм неожиданно для себя вступает на этот тернистый путь. А отданный кошелёк как будто перекликается со словами Христа: «Отдай всё, иди за мной». Но непосредственно евангельские ассоциации здесь заканчиваются. То, что происходит далее, связано с иной картиной мифолого-символических образов.

Первый мифологический образ, проходящий через всё повествование, это, конечно, образ Серпентины – золотисто-зелёной змейки с голубыми глазами, в которую влюбляется Ансельм. В этом образе существенно всё: и то, что Серпентина является Ансельму в образе змеи, и сочетание цветов, в которые она облачена. Здесь и возникают ассоциации не только с древнеиндийской мифологией, но и с Абраксамом гностиков. Василид представляет, как известно, верховное Божество в составной форме, названное им таким образом и состоящее из человеческого тела с головой петуха и ногами в форме змей, держащее в руках щит и плеть. Ноги-змеи символизировали собой Нус (ум) и Логос (слово), что означало внутреннее чувство и быстрое понимание. Голова петуха означала предвидение и бдительность и олицетворяла собою Фронеzis, т.е. Разум, а руки держали символы Софии и Динамиса, т.е. броню Мудрости и метлу Власти. Следует отметить, что почти все символы Абраксаса в том или ином виде в новелле присутствуют. Конечно, архивариус Линдгорст не верховное божество гностиков, а всего лишь падший Саламандр, но и символика Абраксаса обращена к нему иронически в полном соответствии с законами романтической иронии. Влюблённый в зелёную змею и

породивший золотисто-зелёных змеек, то есть владеющий внутренним чувством и быстротою понимания, обладающий умом и живым Словом, Линдгорст на глазах Ансельма превращается в коршуна, то есть нечто птичье присуще и ему. Коршун вполне мог символизировать предвидение, а роль бдительности отдана серому попугаю в больших очках, ведь именно в сером архивариус частенько предстал перед героями новеллы в своей обыденной жизни. Что касается Софии и Динамиса, то есть щита и плети, то они тоже весьма своеобразно отображены в виде алого с жёлтым шлафрока Линдгорста и огненных лилий, которые он мечет в своего непримиримого врага колдунью Лизу.

Образ коршуна имеет и ещё одну корреляцию с восточным мифологическим сознанием. Он перекликается с авестийским симургом – вещью орлоподобной птицей, выступающей в качестве орудия судьбы и способной исцелять от ран. Это отголосок древнейших евразийских мифов об орле, принесшем на землю побег древа жизни с неба. Линдгорст в некоторой степени выступает именно в этой ипостаси: он исцеляет Ансельма от ложных истин и ошибочных стремлений и ведёт его в мир вечных ценностей, приводя в конце концов к тому самому древу жизни, побег которого он принёс с собою из высших сфер.

Но если гностическая символика отражена в ироническом виде, то символика индуистских учений представлена в новелле достаточно глубоко и серьёзно. Она входит в новеллу с первой вигилии, когда Ансельм, услышав звук хрустальных колокольчиков в кустах бузины, впервые увидел Серпентину и её сестёр. Образ хрустальных колокольчиков вводит в новеллу тему времени и вечности, ибо колокол символизирует движение: жизнь – смерть, бесконечный маятник бытия. Хрустальный звон говорит о мире света и зове высших сфер.

Образ змеи весьма значим во всех древних мифологических системах, ибо символизирует Мудрость и Энергию. Гильманов справедливо замечает, что один из трёх главных богов индийского пантеона Вишну (Гильманов называет его Нараяной, что является одним из его более поздних имён) покоится на мировом змее Шеше. Тысячеглавый Шеша, при помощи которого производилось пахтанье океана, приведшее к формированию материального мира, символизирует мировую энергию. Но какова связь между энергией (силой) и мудростью? Почему даже головные уборы фараонов украшались изображениями кобр? Ответ на эти вопросы достаточно прост. Древние напрямую связывали мудрость с жизненной энергией человека, которую в Индии называли Кундалини, а в Китае – ци. С древнейших времен и до наших дней в эзотерических текстах существовал символ змеи, встающей на свой хвост. Этот символ напрямую был связан с так называемым «подъёмом Кундалини» и энер-

гетическим и духовным раскрытием личности. Этому подъёму посвящён знаменитый индусский гимн, начинающийся словами:

О Мать! О змеиная Кундалини Шакти,
Обитательница наших сердец!
Ты дремлешь в Муладхаре,
Свернувшись в три с половиной кольца... и т. д.

Начало этого гимна приведено с тем, чтобы показать, что с точки зрения индуистов Кундалини не только имеет форму змеи, но и дремлет у людей, живущих неосознанно, в самой нижней чакре – Муладхаре, ассоциировавшейся с богом Ямой, богом смерти. Действительно, с точки зрения индуиста, человек, не сумевший «поднять» Кундалини, т.е. сделать то, что аллегорически называется: «поставить змею на свой хвост», а проще говоря, заставить жизненную силу подняться по Сушумне, т.е. спинномозговому каналу, духовно мёртв. Только «поднятие» Кундалини делает человека мудрецом, духовно богатой, открытой Высшему миру личностью. Отсюда и изображение змеи на головных уборах фараонов. Ещё один важный момент этого гимна заключается в том, что Кундалини напрямую связана этим гимном с сердцем. Сердце здесь, конечно, имеется в виду не физическое, но духовное, ибо именно в нем, а не в мозгу, по убеждению древних, обитает не только любовь, но и интуиция. Отсюда, кстати, проистекает и выражение: «чувствовать сердцем».

Именно с сердцем, вернее, с сердечной чакрой Анахатой, связаны и цвета Серпентины. В кустах бузины Ансельм увидел золотисто-зелёных змеек. Точнее, первый раз Гофман описывает их облачёнными «in grunem Gold», т.е. в «зеленоватом золоте». Это неудивительно, ведь поначалу змеек можно признать за галлюцинацию Ансельма или за обман зрения: в колебаниях зелёных листов бузины в золотых лучах солнца при лёгком ветре герою могли привидеться эти змейки, о чём он и сам думает, и чтобы такого впечатления не создалось, Серпентина взглянула ему в глаза своими «dunkelblaue» (темно-синими) глазами. Каждый цвет здесь подобран не случайно. Золотой – основной цвет Серпентины – в символическом значении означает мистическое золото Истины. Зелёный в христианской символике цвета означает надежду, а в свете учения о чакрах связан с Анахатой, т.е. духовным сердцем. Что же касается синего, то он символизирует Высший Разум (Фронеzis). Интересно, что в кабинете архивариуса Линдгорста цветовая гамма будет поддерживаться в сходных тонах: зала – лазурно-голубая, стволы пальм – золотисто-бронзовые, листья – изумрудные. Здесь же золото зеркал. Золотой и голубой недаром считаются цветами дантевского «Рая». Символика золотого уже отмечалась, а голубой считается цветом Логоса. В индуистской традиции он связан с Вишудхой и, опосредованно, с Индрой, т.е. тоже с

178

Логосом, демиургом. Главную рукопись своей жизни Ансельм пишет на столе, покрытом фиолетовой скатертью. Эта рукопись повествует о любви Саламандра к Зелёной Змее (духовной истине сердца), а помочь ему осознать смысл рукописи должна Серпентина, ибо без неё Ансельму трудно было бы придти к самостоятельному пониманию не только подобного текста, но и подобных вещей. Фиолетовый цвет скатерти символизирует высшее духовное сознание, поскольку принадлежит чакре Сахасраре. Это наиболее важные, но не единственные цветовые ассоциации новеллы, однако прежде чем продолжить разговор о символике цвета, следует сначала рассмотреть некоторые иные исключительно важные для Гофмана мифологемы.

Прежде всего, Гильманов справедливо обращает внимание на бинарную оппозицию «золотой – бронзовый», которая достаточно чётко проводится в новелле. При этом с миром золота связан мир Линдгорста, а с миром бронзы – старухи Рауэрин. Гильманов при этом вспоминает слова английского писателя XVI в. Ф. Сидни, который говорил, что «Мир природы бронзовый, только поэты делают его золотым», и выдвигает предположение, что Гофман был знаком с ним. Думается, что, несмотря на то, что само по себе это выражение достаточно поэтично и может трактоваться в том плане, что Гофман поэтизирует в новелле жалкую реальность бюргерской действительности, превращая её в заволаживающую сказочную феерию, оппозиция «золотой – бронзовый» имеет под собой другую основу. Мир природы для Гофмана не бронзовый, ибо и Серпентина, и архивариус Линдгорст, и все те, кого Ансельм встречает в его доме, природе не противопоставлены. (Шеллингианец не может не уважать природу). Напротив, они воплощают собою природу, но природу одухотворённую. Основное противоречие и противопоставление в новелле это не дух – материя, а духовность – бездуховность, и ещё в большей степени противопоставление духовного знания знанию магическому. Это подтверждается во всех оппозициях новеллы, включая её символы, начиная с одного из основных символов «Золотого горшка» – стихии огня. Как уже говорилось, Линдгорст в качестве Саламандра – стихийный дух Огня, но, будучи потомком Лилии, он олицетворяет собою огонь Духа, высший огонь, ведущий человека к золоту Истины. Что касается старухи Лизы, то она повелевает огнём низших сфер, связанных с подземным миром, что ярко представлено в седьмой вигилии в эпизоде, описывающем её магические действия в ночь осеннего равноденствия на дороге в Дрезден. Гофман противопоставляет здесь золото истинной мудрости высшего Духа, мудрость выстраданную и доставшуюся по праву, всегда уважающую чужую свободу и право выбора, очень внешне похожей на неё бронзе магического знания, отличающейся тем, что досталось оно без труда, часто обманным путём или воровством (попытка

Лизы украсть золотой горшок), склонно диктовать свою волю насильственным образом, не считаясь с правом свободы воли, и обольщать или запугивать слабых и неустойчивых (история Вероники).

Наивная поэтическая вера в чудесное воплощает в новелле стойкость и чистоту души, способной противостоять всем враждебным силам и выдержать любые испытания, ибо герой живёт не рассудком, но сердцем. Противопоставление сердца рассудку другая важнейшая оппозиция новеллы. Она проходит через всю её ткань от первой до последней vigилии. В эту оппозицию включены все персонажи «Золотого горшка». Более того, оппозиция эта не только противопоставляет друг другу различных героев новеллы, сталкивая их между собой, борьба идёт зачастую внутри самого субъекта, заставляя его изменять своё внутреннее видение и отношение к окружающему. Это особенно ярко видно в истории Ансельма, но в значительной степени это относится и к Веронике. И снова в качестве материализованной метафоры выступают два непримиримых врага – Линдгорст и старуха Рауэрин. Как поясняет Ансельму Серпентина, дочь «драконова пера» «употребляет все средства, чтобы действовать извне внутрь», тогда как Линдгорст «сражается с нею молниями, вылетающими изнутри Саламандра». Действие извне внутрь есть волевое действие, магическое усилие, действующее на материальный мир, материальную оболочку и рассудок объекта воздействия, тогда как огненное действие изнутри есть воздействие на высшие духовные структуры субъекта, в том числе и на его духовное сердце. Эта метафора усиливается образами двух волшебных зеркал, одно из которых показывает Ансельму Линдгорст, другое выплавляет для Вероники Лиза. Эти зеркала как нельзя лучше демонстрируют два противоположных подхода к миру этих противопоставленных друг другу сил. Линдгорст предлагает Ансельму взглянуть в зеркало, сделанное из лучей, выходящих, как потом выяснится, из изумруда его кольца, и в этом хрустальном зеркале он увидит Серпентину, спрашивавшую его: «Веришь ли ты в меня? Можешь ли ты любить?». Здесь вновь присутствуют все атрибуты духовного мира, мира сердца: зелёный изумруд, хрустальная чистота и прозрачность высших сфер, любовь к Истине и вера, возвращающая материальному миру волшебную красоту и гармонию. Металлическое зеркало Лизы обладает противоположными свойствами. Оно лишает человека видения высшего мира и заставляет войти в мир обыденности. Именно благодаря металлическому зеркалу Ансельм перестаёт видеть чудесное в доме Линдгорста, а Вероника, ставшая его женой и надворной советницей, представляется ему верхом его мечтаний.

Интересно, что противостояние Вероники и Серпентины не является для Гофмана выражением непримиримого противоречия. Серпентина – всего лишь духовная структура, которая потенциально свойственна лю-

бому человеку, неслучайно Ансельм, которого Вероника видит в зеркале Лизы, говорит ей, что она иногда забавно изгибается в виде змейки. Конечно, можно рассматривать эти слова как воздействие магии фрау Рауэрин, но, учитывая тот факт, что Ансельм в это время находится под защитой Линдгорста в его доме, следует скорее предположить, что Гофман выражает здесь ту же мысль, которая будет выражена в девятой вигилии «Компания за пуншем». Гильманов совершенно справедливо замечает по этому поводу, что здесь снимается антиномия субъекта и объекта, а все участники теряют способность быть субъектами своего собственного поведения, в том числе и речевого. Он связывает это с духом мифологического мышления, где «происходит абсолютное единение рационального и иррационального». С идеей абсолютного единения рационального и иррационального в данном случае нельзя не согласиться, но нам представляется, что это связано не столько с системой мифологического мышления Гофмана, сколько с его глубоким убеждением во внутреннем единстве мира. На первый взгляд, участники этой встречи совершенно различны, но это лишь внешнее различие. Ансельм представляется духовно развитой личностью, для которого мир духовного огня является реальностью, тогда как для большинства остальных это лишь сказочные бредни. Однако фразы, иногда произвольно вырывающиеся у других участников беседы, свидетельствуют о том, что высший мир для них также не закрыт, ибо он является реальностью, которую на определённом этапе духовного развития можно не осознавать, но которая от этого не перестаёт быть реальностью. Они не обладают на данный момент той степенью шеллингианской тождественности сознания, которая свойственна Ансельму, но это не означает, что они никогда не смогут к ней прийти. Потенциальная открытость высшему миру каждого – вот что заставляло Гофмана делить весь мир на «очень хороших людей, но не музыкантов и просто хороших людей». Конечно, конректор Паульман – образцовый представитель «заматериализованного» сознания, человек, живущий рассудком, но именно он выкрикивает: «Саламандр победит их всех!», даже не понимая, что он произносит. Утверждая это, он утверждает грядущую потенциальную трансформацию. В неосознанной фразе Паульмана в тождественности его сознания начинает проявляться некое различие. На языке Шеллинга это и называется потенцированием. В пределах новеллы Паульман останется самим собой, т.е. бюргером и чиновником, живущим рассудком, но Гофман никому не закрывает возможности духовной реализации.

Важное противостояние в мифологической структуре новеллы проходит также по линии огненные духи – драконы. Противостояние это неоднозначно, поскольку Чёрный дракон в истории Огненной лилии помогает Фосфору вернуть крылатую мысль, заключив её в материальную

оболочку, а брат Саламандра «стал на дурную дорогу и пошёл в драконы». Выраженное противостояние проявляется лишь в борьбе старухи Рауэрин, дочери драконова пера и свекловицы, с архивариусом Линдгорстом, Саламандром. Однозначно представить образ дракона в новелле в качестве некой отрицательной мистической силы невозможно. Эта мифологема имеет у Гофмана несколько различных аспектов значения. В переводе с греческого «дракон» означает «охранитель». Именно эта функция доверена и Чёрному дракону, охранявшему под землёй своих братьев металлов, и брату Саламандра, охраняющему в Тунисе мистический карбункул. Охранитель металлов представляет собою не просто хтоническое чудовище, но является духом земли, воплощением её чудесных возможностей. Именно поэтому ему удастся поймать, т.е. материализовать, мысль. Однако облекшаяся плотью, но лишённая духовного огня мысль бесплодна, отсюда её гибельность для окружающей природы долины. Сражение Фосфора с драконом есть мистическое сражение, где победитель приобретает качества побеждённого, т.е. Фосфор получает возможность воплотить в Огненной Лилии образ одухотворённой материи, что позволяет ей стать царицей долины. Брат Саламандра, став драконом, тоже выполняет важную задачу: он сторожит мистический карбункул, являющийся, по всей видимости, вариантом древнеиндийского камня чинтомани, воплощающего божественное сознание. При подобном ракурсе рассмотрения остаётся неясным, почему же дочь драконова пера и свекловицы оказывается столь враждебна огню духа. Судя по её поведению, она не может согласиться с доставшейся ей в жизни, как дочери свекловицы, жалкой ролью рыночной торговки и, используя магию, хочет волевым актом проникнуть в высшие сферы, что неминуемо должно привести её к краху. Интересно, что с фрау Рауэрин связан, в основном, чёрный цвет: Ансельм сталкивается с ней у Чёрных ворот, она дочь чёрного пера дракона, служит ей чёрный кот, таинства совершаются под покровом ночи. Но как свет рассеивает тьму, так и магические чары рассеиваются огненными стрелами духа. Победа Саламандра над Лизой предрешена всем мифологическим контекстом новеллы. Гибель колдуньи есть освобождение Ансельма, ибо это конец его раздвоенности, его внутреннего «двоемирия», его «неверия». Отныне Ансельм свободная, духовно развитая личность, прошедшая путь испытаний и готовая к высшему посвящению в Атлантиде.

Однако финальные аккорды новеллы не будут до конца понятны, если не коснуться одной из важнейших мифологических составляющих «Золотого горшка» – истории любви Саламандра к зелёной змейке. Эта история дана в восьмой вигилии, что само по себе знаменательно, ибо восемь на языке нумерологии означает бесконечность. Эта история очень похожа на историю любви князя духов Фосфора, если не считать

того, что Саламандр влюбился в дочь Лилии. Зелёная змейка в чаше лилии должна была символизировать мудрость сердца (иногда именно это символизировал Священный Грааль), но едва зародившаяся и не выстраданная, она была слишком слаба, чтобы выдержать мощный огонь духа. Змея погибла, выпустив в мир крылатое существо, представлявшее Идею Грааля. По повелению князя Фосфора Саламандр был отправлен к земным духам, где должен был страдать в оковах материи до тех пор, пока вновь не возгорится его дух. Но произойти это должно было лишь тогда, когда язык природы не будет более понятен людям, и они потеряют связь с гармоническим кругом. Тогда он вновь получал право обрести свою зелёную змейку, но стать лишь человеком и жить среди людей. Восстановить гармонию, вернуть человечеству утраченный язык можно будет лишь мудростью сердца и золотом Истины, что и должны были символизировать Серпентина и золотой горшок, отражавший волшебный мир духовной Атлантиды и выпускавший из себя огненную лилию гармонии сфер. Неслучайно последние слова, произнесённые Ансельмом в новелле: «Да, я, счастливец, познал величайшее: я буду вечно любить тебя, о Серпентина! Никогда не поблекнут золотые лучи лилии, ибо с верою и любовью познание вечно!». Круг замкнулся: золото веры, золото истины растворилось в любви.

Великолепная сказка кончается так, как и положено сказке – посвящением главного героя и обретением им вечного блаженства. Однако архивариус Линдгорст поясняет автору, что блаженство Ансельма «есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы». И чтобы утешить автора, с тоской предвосхищающего скорое возвращение к жалкой прозе жизни, сообщает ему, что и сам он владеет в Атлантиде «по крайней мере порядочной мызой как поэтической собственностью» своего ума. В сущности, эти последние слова выражают собою суть всей сложной мифологической структуры новеллы: вернуть миру утраченную гармонию, осветить огнём духа заскорузлые материальные оболочки и не менее заскорузлое заматериализованное сознание способны лишь любовь и поэзия, отражающая в себе, как в зеркале, высшие гармонии бытия. Вернуть человеку утраченное ощущение единства с природой, войти в состояние духовного тождества, почувствовать себя творцом мира и таким путём вернуться в гармонический круг – в этом видел Гофман задачу человечества и вместе с Шеллингом старался содействовать решению этой задачи, свидетельством чего и стало новое мифотворчество в новелле «Золотой горшок». Прошли два столетия с момента её написания, но актуальность поставленной в этой мудрой сказке проблемы лишь возрастает.

Содержание

В. М. Акимов	
О так называемой «массовой» книге	3
В. Я. Гречнев	
«Значение молчания... безгранично»	8
М. А. Жиркова	
«Румяная моя судьба»: литературные прообразы героини «Московского случая» Саши Черного	20
Л. Н. Кен	
«Самсон в оковах» Леонида Андреева: от замысла и вариантов к тексту	29
М. К. Лопачева	
«С неизбежным не споря...» О судьбе и преодолении в эмигрантской лирике Георгия Иванова	44
Е. Р. Пономарев	
Советский писатель в Париже. Парижская жизнь в советских травелогах конца двадцатых годов	68
Н. С. Цветова	
Последнее событие литературной биографии В. П. Астафьева	100
Л. П. Щенникова	
Проблема интертекстуальности романа Д. Н. Мамина- Сибиряка «Бурный поток» (На улице)	111
А. К. Булыгин	
Прабабушка «Изауры»: Е. Марлитт и ее роман «Вторая жена»	119
Л. А. Гапон	
«Метафизическая» автобиография Дж. де Кирико	133
Е. Васильева	
«Персидские письма»: история в романе	139
В. Козловская	
От риторической фигуры к драматическому приему (амплификация в пьесе В.Шекспира «Цимбелин»)	147

М. Л. Купченко

Судьба героя сквозь призму цвета, геометрии структуры
и числа в романе «Красное и чёрное»: Данте и Стендаль..... 153

Н. В. Мариева

Проблема восприятия реальности в романе
Й. П. Якобсена «Нильс Луне» 161

Н. В. Тимофеева

XVIII век в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер»..... 166

М. Л. Купченко

Философские корни мифологического мышления
Гофмана в новелле «Золотой горшок» 172

Для заметок

Литературные чтения

Сборник статей

Труды • Том 179

Редактор М.К.Лопачева
Оригинал-макет А.К.Булыгина
Обложка С.А.Владимировой

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д.2. СПбГУКИ
Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

16.06.2008. Печ.л.11,75. Печать офсетная. Тир.80.Зак.130