

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Е. КАПИНОС

МАЛЫЕ ФОРМЫ ПОЭЗИИ
И ПРОЗЫ
БУНИН И ДРУГИЕ



НОВОСИБИРСК
2012

УДК 821.161.1 (091) «19»
ББК 83.3 (2 Рос = Рус)
К 202

Отв. редактор доктор филологических наук К. В. Анисимов

Рецензенты:

кандидат филологических наук Э. И. Худошина,
кандидат филологических наук Е. Ю. Куликова,
кандидат филологических наук Л. А. Курышева

Художественное оформление В. А. Хананова

Издание осуществлено при поддержке интеграционного проекта СО РАН и ИИиА УрО РАН №53 «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования» и Программы фундаментальных исследований Президиума РАН №53 «Традиции и инновации в истории и культуре» (Эволюция повествовательных жанров в русской литературе: от Средневековья к Новому времени).

Капинос Елена Владимировна

К202 Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие)/Е. В. Капинос; отв. ред. К. В. Анисимов; Российская акад. наук, Сибирское отд-ние, Ин-т филологии. – Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. – 334 с.

В монографии исследуются малые художественные формы поэзии и прозы XX века, для которых характерна высокая семантическая концентрация.

В качестве подхода к анализу малой формы предложена микропоэтика, позволяющая детально описать текст, выявить его композиционные структуры и динамические механизмы. Основная часть монографии посвящена рассказам И. А. Бунина, кроме того, малая форма представлена миниатюрами Л. Петрушевской, Т. Толстой и Н. Байтова, а в ее стиховых формах – лирическими стихотворениями А. Блока, Б. Пастернака и О. Мандельштама.

Книга предназначена для специалистов в области истории и теории русской литературы, студентов гуманитарных специальностей, всех, интересующихся лирической прозой и поэзией XX века.

ISBN 978-5-906209-02-3

Предисловие

В этой книге собраны статьи, объединенные вниманием к малой форме. Не претендуя на решение сложного теоретического вопроса о том, что такое малая литературная форма вообще, остановимся на моментах, релевантных для наших анализов. Одно из основных отличий малой формы отражено уже в самом ее наименовании—это объем, но стоит иметь в виду, что представления об объемах имеют подчас весьма относительные критерии, и нередко бывает нелегко и даже невозможно провести границу, отделяющую малое от большого. Однако граница эта, не будучи проведенной, все равно существует, малые формы прочитываются на фоне больших, и наоборот: героический эпос, роман, классическая трагедия—это жанры иной природы, нежели новелла, небольшое стихотворение, эпиграмма. Интуиция чаще всего подсказывает, с чем мы имеем дело¹, но отсутствие точной границы между малым и большим вынуждает учитывать целый комплекс черт, порожденных той или иной протяженностью художественного произведения.

Малый объем естественно ведет к семантической концентрации и семантическим лакунам в фактуре художественной ткани, именно они, как кажется, могут считаться важнейшими особенностями малой художественной формы. Проблема концентрации и лакунности («пропусков») всегда владела вниманием Ю.Н. Тынянова, весьма активно пользовавшегося также и понятием малой художественной формы². В культуре пушкинского времени Ю.Н. Тынянов видел усиление тенденции к сжатию: «Слово стало заменять у Пушкина своей ассоциативной силою развитое и длинное описание»³; еще большее

¹ Возможно, интуитивным различением малой и большой формы в какой-то мере продиктована такая, например, запись из дневника А.П. Чудакова: «Все время думаю о своей прозе. Колебания: рассказы—роман? Видимо, все же роман: не хватит сил на рассказы, самую трудную форму в литературе—на композиционную завершенность этой формы. Роман—гораздо более простой жанр. Романов много, «Дама с собачкой» одна» (*Чудаков А.П.* Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия.—М.: Время, 2012.—С. 534).

² Понятие «малой формы», «маленькой формы», «фрагмента» подробно обосновывается в тютчевских статьях Тынянова. См.: *Тынянов Ю.Н.* Вопрос о Тютчеве // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино.—М.: Наука, 1977.—С. 38–51.

³ *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники.—М.: Наука, 1968.—С. 131. Построение текста «вне развернутых описаний», по мнению Ю.Н. Тынянова, выдвигает на первое место слово, мобилизует все его внутренние ресурсы.

нарастание этой тенденции можно констатировать и в XX веке.

Главное место в нашей книге отведено прозе И. А. Бунина, ее анализ как раз позволяет описать разные способы концентрации и целую гамму минус-приемов, которые во многом определяют лиризм бунинской прозы. Мы, разумеется, не ставим знак равенства между лирической и малой формой, но именно для лирики, так же, как и для малой формы, органична предельная смысловая, пространственная, временная концентрация и разного рода пробелы—ритмические, сюжетные, композиционные и мн. др. Лирика представляет собой мощную синекдоху, поскольку лирическое «я» может без убытков замещать собой мир, а лирическое «здесь» и «сейчас»—временной отрезок любой протяженности. При внимательном рассмотрении оказывается, что малые прозаические формы, сжатые в объеме, плотные по структуре, имеют тенденцию развивать в себе, принимать на себя, перенимать некоторые свойства стиховых форм.

Большая форма многосоставна и многопланова, идеальный пример такой многосоставности и многоплановости—«Война и мир», где героев столь много, что их трудно пересчитать, а батальные сцены чередуются со сценами столичной и усадебной жизни. По признаку многосоставности и многоплановости малая форма не контрастна по отношению к большой и вовсе не должна отличаться монотонной одноплановостью и ограниченностью состава, но она не может иметь столь же пространственных планов, что и роман, и поэтому их смена, переключения становятся чрезвычайно интенсивны, у малых форм появляется сверхсильная взаимопроницаемость, пересеченность планов.

О. Хансен-Лёве, опираясь на Р. О. Якобсона и Ю. Н. Тынянова, называет поэтическое искусство авангарда (авангард понимается в самых широких рамках) «Wortkunst» (искусство слова), оно существует на фоне традиционной сюжетной прозы («Erzählkunst»—искусство рассказа) и противопоставляет себя ей, поскольку сюжет, «рассказ» предполагает корреляцию с реальностью и денотативную определенность, такая корреляция и определенность не подразумевается поэтическим искусством XX века, которое не прикреплено к предмету, а, напротив, оторвано от него серией происходящих со словом семантических метаморфоз⁴. Таким образом,

⁴ См.: *Hansen-Löve A. Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren*

«Wortkunst» уничтожает расхождение между описанием и предметом описания⁵.

Понятие «Erzählkunst» приложимо к большим формам, где нельзя обойтись без передачи фабульного содержания, находящегося в ведении нарратора. Следовательно, нарратор может удерживать по отношению к героям отстраненную позу «всеведущего рассказчика», но и мир героев тогда сохраняет свою сбалансированность и относительную независимость от автора, который, безраздельно владея героями, все-таки и сам исполняет пространственно-временные и причинно-следственные конвенции, диктуемые развитием фабульного действия.

«Wortkunst» освобождает автора от фабульных причинно-следственных обязательств, а иногда и вообще от фабулы, для развития которой требуется немалый текстовый объем⁶. Так, сложное с точки зрения фабулы авантюрное повествование с трудом помещается в краткую форму: для развития и стыковки фабульных линий необходима определенная протяженность. В малых формах сюжет может быть почти не прописан (при этом событийность остается), но автор волен, например, прибегнуть к «пунктиру», пропуская отдельные сюжетные звенья, или остановиться на описании внутренней, эмоциональной стороны события. При этом персонажный и предметный мир произведения становятся более самостоятельными, создается иллюзия, что они меньше подчинены воле автора: при ослаблении фабульного элемента нет необходимости обозначать прямую последовательность действия⁷, однако персонажи обретают другую

zu Texten // Wiener Slavischer Almanach. – 1982. – V. 10. – S. 197–252.

⁵ Так, о Бунине А. Макин пишет: «Le clivage entre l'objet à décrire et l'art de décrire est aboli: l'objet esthétique (le vécu et les diverses formes de son dépassement) et l'ensemble des phénomènes d'expressions ont examinés au sein de la transfiguration imagière, comme deux aspects indissolubles de l'image» (*Makine A. La prose d'Ivan Bunin: la poétique de la nostalgie // Revue des études slaves. – 1992. – Т. 64. – Fascicule 4. – P. 712.*)

⁶ Мысль О. Хансен-Леве вписывается в рамки достаточно обширной русской литературоведческой традиции, связывающей механизмы поэтической речи не с фразой, а со словом и выводящей, таким образом, лирический сюжет за пределы нарративной (и коммуникативной) сферы. Эта традиция представлена Ю.Н. Тыняновым («Проблемы стихотворного языка»), Г.А. Гуковским («Пушкин и русские романтики»), Т.И. Сильман («Заметки о лирике»), Ю.Н. Чумаковым («В сторону лирического сюжета»).

⁷ Приведем еще одно сравнение романа и рассказа из дневника А.П. Чудакова: «Роман, пожалуй, единственный *честный* жанр, где автор говорит до конца то, что может сказать. Рассказ – по сути дела, если не жульничество, то фокус: мелодика, намек, деталь, оборванность, недосказанность намекают на то,

зависимость, например, становясь той или иной ипостасью авторского «я». Автор держит в своих руках не нити действия, а эмоциональный ореол описываемого, и этот ореол окутывает каждого персонажа, то приближая его к автору, то отдаляя от него. В приближениях и отдалениях от авторского «я» и состоит сюжет небольших по объему произведений, проникнутых лирическими интенциями. Положение героя по отношению к авторскому «я» принципиально не константно, оно динамично, герой движется в авторском поле⁸. То, что в малой форме персонаж оказывается в ореоле авторской эмоции и динамичен по отношению к автору, делает его своего рода «автоперсонажем», нам кажется, что автоперсонажность – явление, характерное не для больших, а для малых форм по преимуществу⁹.

У Бунина одна и та же ситуация, один и тот же персонажный типаж зачастую проявляется во множестве вариаций, то на большем, то на меньшем удалении от автора. Таким образом, следствием художественного мышления в пределах малых форм становится высокая степень вариативности, вытесняющая и отменяющая рассказ, несущая в себе концентрированное содержание при «нулевой» повествовательности. Та же высокая вариативная плотность присуща малым лирическим формам, она характерна для художественного сознания поэтов. Возможно, не случайно четвертая из поэтических книг Б. Пастернака названа «Тема и варьации» и оправдывает свое название, варьируя круг одних тем (времена года, встреча – разрыв – болезнь/смерть – выздоровление). Такого рода варьирование дает тот же эффект, что и повтор одной темы

что автор не сказал, потому что, скорее всего, и не знал» (*Курсив А. П. Чудакова*) (*Чудаков А. П.* Ложится мгла на старые ступени... – С. 511).

⁸ В небольшой рецензии на книгу Т.И. Сильман М.Л. Гаспаров обращает внимание на одно из примечаний к первой главе, где Т.И. Сильман упоминает о «движущемся “я” лирической прозы». (*Сильман Т.И.* Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 9; *Гаспаров М.Л.* Лирика науки // Вопросы литературы. – 1978. – № 7. – С. 268).

⁹ Наши рассуждения о внутреннем и внешнем, о лирическом эмоциональном ореоле и эпическом «всеведении» не равны присвоению лирике статуса субъективности, а эпосу объективности. Хочется учесть мнение Х. У. Гумбрехта: «Я... считаю, что нам нужно постараться восстановить контакт с вещественным миром вне субъектно-объектной парадигмы» (*Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. – М.: НЛО, 2006. – С. 65). Здесь речь идет не о субъектно-объектной бинарности лирики и эпоса, а о динамической взаимосвязи автора и персонажа, которая имеет свои, отличные друг от друга, особенности в эпосе и лирике.

в музыке: возврат всякий раз меняет качество темы, и даже если она точно повторена, но подход к ней был осуществлен каким-то другим путем, то ее переживание будет новым¹⁰. Тематический, ритмический, композиционный возврат объясняется тем, что малая форма может удерживаться в сознании писателя и читателя целиком, одновременно, а это усиливает тенденцию соотнесенности начала и конца (в пределах текста, всех его частей, даже отдельных строк), а также увеличивает тесноту связи между повторяющимися элементами.

Бунинская философия памяти¹¹ как нельзя лучше коррелирует с реверсивностью словесных построений, организуется этой словесной реверсивностью, именно возвратные импульсы самого текста моделируют симультанные психические процессы воспоминания и припоминания. Так, о М. Прусте, чью манеру письма часто сравнивают с манерой И. А. Бунина, на исходе XX века говорилось так: «Если мы... переживаем текучесть, то это уже не идеально исчезающий момент, но какое-то поле, где есть коммуникация между прошлым, которое еще есть, сущностью прошлого, которая еще есть, и будущим, которое тоже здесь. Потому что будущее есть ожидание и желание вновь испытать наше желание, или – вновь вкушать, как выражается Пруст, сущность»¹².

Вариативность, смещение интереса от линейно развернутого сюжета к повторяющейся вариации ведет к тому, что художественный смысл оказывается сконцентрирован на отдельной детали текста, способной метонимически представлять всю вещь. Для описания малых форм наилучшим образом подходит микропоэтика, обеспечивающая детальный просмотр художественного текста. Микропоэтика позволяет наглядно показать то, что в больших формах главную или, по крайней мере, не второстепенную, роль играет последовательность единиц, а в малых – их соотнесенность.

В «Проблеме стихотворного языка» Ю. Н. Тынянов оперирует

¹⁰ Любопытно, что другое искусство, театральное, позволяет В. Гаевскому и П. Гершензону говорить о том, что «пластическое», «лирическое», собственно «хореографическое» событие балета восходит к сложной и архаичной структуре «темы и вариаций» (*Гаевский В., Гершензон П.* Разговоры о русском балете: Комментарии к новейшей истории. – М.: Новое издательство, 2010. – С. 22–23, 127 и др.).

¹¹ См. об этом: *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 176–231.

¹² *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 234.

понятиями сукцессивности и симультанности, раскрывающими парадоксальный принцип организации стихотворной структуры, в основе которой заложено как движение вперед, так и реверс: «Слово оказывается компромиссом, результатом двух рядов; такой же результатом оказывается и предложение. В результате—слово оказывается затрудненным, речевой процесс сукцессивным»¹³. За сукцессивностью (синтагматикой) и симультанностью (парадигматикой) можно увидеть и более универсальный закон, подходящий для любой формы с отчетливо заданными рамками: в произведениях малой формы композиционные границы любого рода могут быть рассмотрены по аналогии с границами стихотворной строки. Чем сильнее сжата художественная форма по объему, тем более резко ощущаются все ее прогрессивно и регрессивно соотнесенные между собой составляющие, и одно из проявлений такой резкости—новеллистическая пуантировка, подчеркивающая концовку. Но не только пуантированный финал может быть выделен особо, все части небольшого художественного произведения оказываются подчеркнутыми четче и острее, чем в большой форме. Особенно это заметно, когда небольшой прозаический текст содержит стихотворные вкрапления. Стык прозы и стихов как бы отстраняет и обостряет природу того и другого. Небольшое стихотворное вкрапление начинает разрастаться в своем значении, «концентрировать» смысл всего текста, и напротив—целый прозаический текст малой формы приобретает почти стихотворную лаконичность и завершенность в «линзе» миниатюрного поэтического вкрапления. Такие вкрапления есть во многих рассказах Бунина, где обильно цитируется поэзия XVIII, XIX века (с хрестоматийно известным огаревским «Вблизи шиповник алый цвел, / Стояла темных лип аллея»), и зачастую стихотворные включения, специально предназначенные для прозы, Бунин пишет сам в стилизованной манере. Современная проза продолжает традицию совмещения прозы и стиха в малой форме.

И, наконец, еще раз вернемся к проблеме относительности границ малой формы. Как и все термины, «малая» и «большая формы»—условны, и отыскать скрытые за ними явления в чистом виде представляется весьма непростой задачей не только из-за зыбкости границы между малым и большим, но и потому, что существует

¹³ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка.—Л.: Academia, 1924.—С. 40 (*Разрядка* Ю.Н. Тынянова).

множество переходных вариантов на пути от больших форм к малым, поскольку и жанровая система, и связанная с ней система малых/больших форм находится в постоянном движении. Начиная с XIX в., тенденция к минимализации была достаточно отчетлива в художественном, а с XX века – и в исследовательском, литературоведческом сознании. Жанры, традиционно принадлежавшие к области больших форм, стремительно уменьшались в объеме. Так, например, поэма в романтическую эпоху, как известно, приобрела новый вид, ее отличительными признаками стали вершинность, отрывочность, недосказанность¹⁴. Напрашивается сравнение сформулированного В. М. Жирмунским «триединства» признаков романтической поэмы с признаками малой формы: наличием семантических лакун, пуантированностью, фабульной свободой. Почти одновременно с романтической поэмой объемная форма романа в «Евгении Онегине» была преобразована в «большое стихотворение», и хотя эпитет «большое» еще и напоминает о жанровом каноне большой формы, но она уже до предела минимализирована (наверное, ни один роман до «Онегина» нельзя с такой легкостью выучить наизусть). В последней части нашей книги мы помещаем рецензии, отзывы (все они по форме приближены к статьям), и о переходных формах речь идет в двух из них: об «Онегине» и «Поэме без героя» А. Ахматовой.

Что же касается исследовательских подходов, то и здесь можно наблюдать на протяжении последних десятилетий повышение внимания к фрагменту, детали. Разделенная на фрагменты, большая форма может интерпретироваться совершенно по-новому, выглядеть суммой малых форм либо вообще семантической производной одного, выросшего в масштабе, фрагмента, такие литературоведческие подходы к большой форме доминируют в литературоведении двух последних десятилетий. Как бы то ни было, взгляд на произведение с учетом его объема и всех вытекающих отсюда последствий, дает интересные и неожиданные подчас результаты.

Заканчивая введение к этой книге, хочу сердечно поблагодарить за помощь своих учителей, коллег и друзей, в особенности – *Элеонору Илларионовну Худошину, Юрия Николаевича Чумакова, Елену Юрьевну Куликову, Наталию Абрамовну Фет и Владимира Яковлевича Фета, Любовь Александровну Курьшеву, Кирилла Владиславовича Анисимова.*

¹⁴ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л.: Наука, 1978. – С. 309 и далее.

І. ПЭ МОНОГРАФІІ
О БУНІННЭ



«Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина

В прозе И. А. Бунина нередко встречаются персонажи, названные одними и теми же именами: так, Натали из одноименного рассказа («Темные аллеи», 1941), выйдя замуж, получает литературное имя своего мужа Алексея Мещерского и становится однофамилицей одной из самых символических бунинских героинь – Оли Мещерской («Легкое дыхание», 1916): оба образа заключают в себе трагическую силу неисполнившейся судьбы. Герой рассказа «Снежный бык», помещик Хрущев, носит ту же фамилию, что и владельцы Суходола («Суходол»), оба текста относятся к одному, 1911 году, но Хрущева из «Снежного быка» трудно точно соотнести с кем-то конкретным из суходольцев, зато и «Суходол», и «Снежный бык» прочитываются в автобиографическом ключе с акцентами семейной хроники – в одном случае, и с чертами зарисовки усадебной жизни – в другом. Фамилия «Ганский» принадлежит одновременно художнику Ганскому из «Гали Ганской» («Темные аллеи», 1940) и музыканту Ганскому, в обществе которого проводит время Алексей Арсеньев в «Жизни Арсеньева», а поскольку Алексей Арсеньев – alter ego автора (пусть с оговорками, но все же), то и рассказчик из «Гали Ганской» по инерции начинает соотноситься с Буниным, тем более, что всех троих: автора, Арсеньева, рассказчика из «Гали Ганской» роднит тема эмиграции. Или еще пример: помещик Писарев, соседствующий с Хвощинским в «Грамматике любви», живет совсем недалеко от Батурина и состоит в близком родстве с Арсеньевыми («Жизнь Арсеньева»). Иногда кажется, что все персонажи, а заодно и автор, собраны в одном, довольно тесном пространстве.

В данном случае нас будут интересовать три, написанных в разное время рассказа – «Грамматика любви» (1915), «Зимний сон» (1918), «В некотором царстве» (1923), объединенные героем по фамилии «Ивлев», о котором Бунин писал, комментируя первый из «ивлевских» текстов: «Мой племянник Коля Пушешников, большой любитель книг, редких особенно, приятель многих московских букинистов, добыл где-то и подарил мне маленькую старинную книжечку под заглавием «Грамматика любви». Прочитав ее, я вспомнил что-то смутное, что слышал еще в ранней юности от моего отца о каком-то бедном помещике из числа наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных, и вскоре выдумал и написал рассказ с заглавием этой книжечки (от лица какого-то Ивлева, фамилию которого

я произвел от начальных букв своего имени и моей обычной подписи)»¹. «Возвращающийся» персонаж подталкивает к размышлениям о бунинской вариативности, которая во многом определяет лирическую природу повествования и лицо рассказчика, выступающего в роли автоперсонажа. Нам бы хотелось, подробно проанализировав три текста, поразмышлять о том, кто такой Ивлев и почему он не уходит из бунинского творчества на протяжении восьми лет, в то время как с 1915 по 1923 год заметно меняется не только поэтика, но резко переламинается судьба писателя.

Темпоральная пластика «Грамматики любви»

Первый из «ивлевских» текстов появляется в 1915 году, это «Грамматика любви»: «некто Ивлев» выступает в рассказе в качестве наблюдателя, почти не связанного с главными героями. В повествовательном фокусе – необыкновенная любовь помещика Хвощинского к горничной Лушке: «он (Хвощинский – Е. К.) когда-то слыл в уезде за редкого умницу. И вдруг свалилась на него эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть ее, – и все пошло прахом, он затворился в доме и больше 20 лет просидел на ее кровати» [4; 300]. Основных действующих лиц, Лушку и Хвощинского, читатель увидеть не может: они уже умерли, но история их любви должна быть изложена наперекор времени, вернуться из прошлого в настоящее². Любовь тех, кого уже нет на свете; любовь, которая могла бы быть, но не случилась; любовь, которая случилась, но неожиданно оборвалась, – подобные сюжеты, как известно, всегда владели вниманием Бунина. Ивлева можно сравнить с оптическим прибором, позволяющим разглядеть ушедших из земного бытия Лушку и Хвощинского.

В первой фразе «Грамматики любви» мы застаем Ивлева на дороге, неизвестно откуда взявшийся герой едет неизвестно куда и неизвестно зачем³: «Некто Ивлев ехал однажды в начале

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худож. лит., 1965–1967. – Т. 9. – С. 369. Далее цитаты из текстов Бунина приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

² То, что тексты Бунина – это тексты-воспоминания, стало общим местом в буниноведении. Подробно о различных оттенках темы памяти у Бунина см.: Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003. – С. 176–180.

³ «Куда точно и с какой целью едет он, – пишет об Ивлеве Н. М. Зоркая, – <...>

июня в дальний край своего уезда» [4; 298]. Эта фраза отделена от последующего текста (следующее предложение начинает новый абзац), и поэтому возникает ощущение, что Ивлев просто бродит по родным местам, бродит по свету и, как мы увидим потом, по творчеству Бунина.

Через Ивлева в повествование вводятся описательные фрагменты, в них важна каждая из мельчайших, «живых» подробностей. О. В. Сливицкая осторожно, с оговорками о типологическом родстве, возводит «Грамматику любви» к «Бригадиру» Тургенева, отмечая сходство сюжетов и композиций, похожие источники (семейные предания), близость «мировоззренческих начал» двух писателей⁴. В стилистике Бунина, особенно в ранний и средний периоды, заметны «тургеневские» черты, несмотря на то, что сам Бунин выступал против сравнений, проводимых между ним и родоначальником русской лирической прозы⁵. Ярко отличающиеся друг от друга, как всякие большие писатели, по манере письма Бунин и Тургенев едины лишь в пристрастии к длинным, тяготеющим к самостоятельности описаниям, которые полны «мистических» оттенков. В 1915 году Ивлев—это не только alter ego Бунина, его «лирического герой»⁶, но и повествовательная маска, отсылающая к прозе XIX века. Чего, к примеру, стоят только собаки, нарисованные в духе Тургенева:

остаётся неизвестным». Далее делается предположение, что Ивлев «ехал с самого начала по Лушкиным местам <...> Наверное, одиозность истории Хвоцинского (а значит—и влюбленности в Лущку Ивлева) заставляет его скрывать, может быть, от самого себя истинную цель поездки» (*Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов.—М.: Наука, 1976.—С. 253, 256).

⁴ *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина.—М.: РГГУ, 2004.—С. 190–198. Что касается близости «мировоззренческих начал» Тургенева и Бунина, то здесь можно говорить об интересе обоих писателей к пограничным преморбидным и онейрическим состояниям, к различению их тонких границ и оттенков. В. Н. Топоров так описывает мистическое чувство Тургенева: «Мистическое чаще всего открывалось Тургеневу в таинстве жизни и смерти, а одной из частых и конкретных форм проявления мистического были сны, которые он фиксировал в своих произведениях и письмах многожды и обычно очень тонко, стараясь не возмутить виденное слишком грубой реальностью слова» (*Топоров В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы).—М.: РГГУ, 1998.—С. 47).

⁵ См. об этом подробнее: *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина.—С. 190.

⁶ С. Кржитски, несколько спрямляя проблему, называет «Ивлева» «ранним псевдонимом» Бунина («Ivlev is an early pen name of Bunin») (*Krzyzyski S.* The Works of Ivan Bunin.—The Hague; Paris, 1971.—P. 114).

«откуда-то вырвалась целая орава громадных собак, черных, шоколадных, дымчатых, и с яростным лаем закипела вокруг лошадей, взвиваясь к самым их мордам, на лету перевертываясь и прядая даже под верх тарантаса» [4; 301].

Русские ландшафты у Бунина, как и у Тургенева, окрашены сгущенными мистическими красками. В самом начале Ивлев вспоминает как бы случайную реплику о Хвощинском, брошенную кем-то из старых помещиков: «Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире: гроза заходит—это Лушка насылает грозу, объявлена война—так Лушка решила, неурожай случился—не угодили мужики Лушке» [4, 300]. В этой реплике, запечатлевшей усмешку уездной молвы над Хвощинским, Лушка, казалось бы, совершенно неоправданно поставлена на высоту божества, которое определяет абсолютно все в земной жизни, однако чем ближе дорога подходит к имению Хвощинского, тем больше развеиваются иронические призывки этих слов: в переменах погоды все отчетливее начинают проступать знаки Лушкиного присутствия и свидетельства ее «магической» силы. Лушка как бы и вправду «насылает грозу»: пока Ивлев еще далеко от имения Хвощинского, собираются тучи, идет дождь и гремит гром, даже подъезжая к Хвощинскому, Ивлев слышит, что «неожиданно небо над тарантасом расколосось от оглушительного удара грома» [4; 31], но как только Ивлев входит в дом, гроза необъяснимо прекращается. По житейской логике, со смертью Хвощинского должен исчезнуть болезненный «морок» его сознания, но есть Ивлев—сторонний наблюдатель, который может воочию убедиться в том, что «безумные» мысли Хвощинского о могуществе Лушки не лишены оснований.

Мистический пейзаж, в который «вписана» Лушка, замечали отдельные исследователи, обращавшиеся к «Грамматике любви»⁷, но для нас важно еще раз подчеркнуть, что пейзаж связывает между собой разделенных во времени героев, автора и героев. Подобным же образом в начале рассказа «Темир-Аксак-Хан» от лица автора описывается море: «Издалека, снизу, доносится шум невидимого

⁷ «“Погода” повторяет и усиливает “линию Лушки”, ей вторя, вибрируя, нарастая. Знаменательно здесь то, что погода—так сказать, “компонент пейзажа”—у превосходного пейзажиста Бунина в рассказе отделена от пейзажа, имеет свою самостоятельную роль. Пейзаж ровный, однотонный. Погода же изменчива, одухотворена, подводит нас к кульминации и разрядке» (*Зоркая Н. М.* На рубеже столетий.—С. 257).

моря, со всех сторон веет из темноты влажный беспокойный ветер» [5; 34], а в конце того же текста редкое, с ранних лет присущее Бунину чувство близости невидимой стихии⁸ передается уже героине: «...у неё такое чувство, что <...> в эту темную и влажную ночь с отдаленным шумом невидимого моря, с запахом весеннего дождя, с беспокойным, до самой глубины души проникающим ветром» [5; 36]. Некоторые впечатления переходят от автора к героям, от одного героя к другому, от чего создается образ тонкого мира, где души одержимы общими (но при этом не внушенными друг другу) мыслями, чувствами и воспоминаниями⁹.

В «Грамматике любви» между Ивлевым и Лушкой через пейзаж, через перемену погоды устанавливается мистическая связь, как бы оживляющая силу другой любви, – Лушки и Хвоцинского, Ивлев становится тем персонажем, через которого и вместе с которым читатель приближается к главным событиям рассказа. Есть и еще одна сторона, где сходятся Лушка и Ивлев: если помнить об анаграммированном «Иване Алексеевиче» в «Ивлеве», то возникает соблазн и в «Лушке» прочесть простонародный, вариант имени «Гликерия»¹⁰, а значит – и Лики из «Жизни Арсеньева», и, может статься, что Лика и Лушка – это два уменьшительных имени авторской музыки, появляющейся в разных обликах.

Итак, на фоне печального элегического пейзажа, в сиянии закатных лучей («В одно окно, на золоте расчищающейся за тучами зари, видна была столетняя, вся черная плакучая береза» [4; 303]), Ивлев, а заодно и читатель, может рассмотреть вещи, бывшие «свидетелями» любви главных героев. К «плакучей березе» возвращают «два книжных

⁸ Это чувство обнаруживает себя во многих маринистических рассказах Бунина, к примеру, в «Мистрале», «Бернаре» и др.

⁹ Возможно, это одно из проявлений описанных А.К. Жолковским на примере «Легкого дыхания» композиционных принципов новеллистики Бунина: «Композиционный фокус структуры смещен с фабульных взаимоотношений между отдельными персонажами на образующую единый континуум фактурных внешности и окружающей среды» (Курсив А.К. Жолковского) (Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – С. 115). Отметим, что не только «внешняя среда», но и персонажи Бунина зачастую тоже образуют «единый континуум».

¹⁰ Пожиганова Л.П. Путешествие с Дон-Кихотом: поэтика игры в рассказе «Грамматика любви» // Пожиганова Л.П. Мир художника в прозе Ивана Бунина 1910-х годов. – Белгород, 2005. – С. 134.

шкапчика» «из карельской березы» [4; 304]¹¹, подобные переходы от внешнего к внутреннему (от пейзажей к интерьерам, от портретов к эмоциональным состояниям) способствуют раскрытию богатого потенциала всего неодушевленного. Оказывается, что безмолвные вещи могут рассказать о Хвоцинском и Лушке гораздо больше, чем слова, зато нехватка слов, вернее, событийных звеньев в истории любви Хвоцинского и Лушки Буниным намеренно не восполняется: мы не знаем, почему умерла Лушка, как это произошло¹², ее не столь уж давняя смерть уже успела обрасти легендами, и одну из них, явственно намекающую на «Бедную Лизу», пытается рассказать Ивлеву кучер («малый»):

- Говорят, она тут утопилась-то, – неожиданно сказал малый.
- Ты про любовницу Хвоцинского, что ли? – спросил Ивлев. – Это неправда, она и не думала топиться.
- Нет, утопилась, – сказал малый [4; 301].

Отвергая эту версию самоубийства Лушки, Ивлев не предлагает своей. Бедная Лиза, мерцающая за Лушкой¹³, действительно, означает

¹¹ К тому же «плакучая береза» сама продолжает тему «черных куличиков», которые «с плачем метнулись <...> в дождливое небо» [4; 301]. Плотная мотивная сетка «печальных» мотивов придает элегическую окраску всему тексту «Грамматики любви», где внешние, «пейзажные» и «интерьерные» черты наплывают на сферу эмоциональной жизни героев и автора.

¹² Здесь необходимо привести еще одну цитату из работы Н.М. Зоркой: «История Лушки в рассказе прерывиста, сбита и неясна – восстановить ее в точности было бы невозможно, ибо мы даже не узнаем ни причины смерти героини (то ли самоубийство, то ли что-то другое), не знаем ни ее отношения к Хвоцинскому, ни подробностей их “романа”. Лушка сразу является нам из рассказа “легендарной”, “загадочной”, “смутным образом”» (*Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. – С. 255.)

¹³ На подтекст из «Бедной Лизы» указывает К.В. Анисимов. «Бедная Лиза» с ее коллизией встречи и расхождения сословий оказывается чрезвычайно важной, по мнению исследователя, для историософии Бунина, пытающегося найти гармонирующие медиальные силы, которые бы сгладили сословные расхождения. «Мерцание самоубийства Лизы как минус-приема <...> обусловлено не только полемикой с руссоистским социологизмом, который выражал Карамзин («И крестьянки любить умеют»). Дело <...> в более глубокой исторической соотнесенности текстов Бунина и Карамзина <...> Бунинский сюжет в этом смысле представляет собой инверсию: роман помещика <...> Хвоцинского с дворовой девкой приводит к настоящей гибели не ее (она умерла своей смертью), а именно его, превращающегося <...> в «безжизненную марионетку». Природа в своем превосходстве как минимум проблематизируется, а социальные оценки снимаются» (*Анисимов К. В.* Грамматика любви И. А. Бунина: историко-культурные

важный для Бунина карамзинско-пушкинский («Станционный смотритель») подтекст, который есть и в других рассказах Бунина о любви барина и крестьянки: в рассказе «Темные аллеи»¹⁴, в «Тане» и пр., но «Бедная Лиза» – верный, но и неверный прообраз лушкиной истории: Хвоцинский не покинул свою возлюбленную, подобно Эрасту, и сам погиб от любви. Неточное наведение на чужой текст придает сюжету загадочную расплывчатость.

Возвращаясь к описанию интерьера, надо отметить его «музейные» черты: все вещи Лушки и Хвоцинского оставлены нетронутыми («Тут холодно, мы ведь не живем в этой половине», – говорит Ивлеву Хвоцинский-младший [4; 303]), что обостряет трагический ореол мотива оставленного дома – одного из любимых мотивов Бунина («Последнее свидание», «Последний день», «Несрочная весна»). Мертвые пчелы («А пол весь был устлан сухими пчелами, которые шелкали под ногами» [4; 304]) ведут за собой тему поэзии и смерти, а перепел в мешочке («По полу сам собою прыгал серый мешочек. Наклонившись, молодой человек поймал его и положил на лавку, и Ивлев понял, что в мешочке сидит перепел» [4; 303]), кажется, намекает на первоначальное рукописное заглавие рассказа – «Невольник любви»¹⁵. Но, конечно же, самой значимой деталью являются венчальные свечи у божницы:

«Передний угол весь был занят божницей без стекол, уставленной и увешанной образами; среди них выделялся величиной и древностью образ в серебряной ризе, и на нем, желтым воском, как мертвым телом, лежали венчальные свечи в бледно-зеленых бантах.

– Простите, пожалуйста, – начал было Ивлев, преодолевая стыд, – разве Ваш батюшка...

– Нет, это так, – пробормотал молодой человек, мгновенно поняв его. – Они уже после ее смерти купили эти свечи... и даже обручальное кольцо всегда носили» [4; 303–304].

контексты. – *В печати*).

¹⁴ Об этом см.: *Проскурина Е. Н.* Судьба «дома у дороги» у Пушкина, Бунина, Платонова // *Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма.* Сб. статей к 80-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 179–186. О сюжетном сходстве рассказов «Грамматика любви» и «Темные аллеи» см. также: *Краснянский В. В.* Три редакции одного рассказа // *Русская речь.* – 1970. – № 5. – С. 61–62.

¹⁵ *Краснянский В. В.* Три редакции одного рассказа... *Русская речь.* – 1970. – № 5. – С. 59.

Из слов сына, из прикосновения к таким убедительным вещам, как «свечи в бледно-зеленых бантах», возникает не только образ болезненных грез покойного помещика, но и картина венчания с мертвой, с призраком, со смертью. «Мертвая невеста», «девушка и смерть», гибель и гибельность женского начала – это константный набор бунинских тем. У Бунина венчальные свечи мертвой Лушки наводят на мысли о бледной элегической живописи в стиле Батюшкова:

Когда в страдании девица отойдет
И труп синеющий остынет, –
Напрасно на него любовь и амвру льет,
И облаком цветов окинет.
Бледна, как лилия в лазури васильков,
Как восковое изваянье;
Нет радости в цветах для вянущих перстов,
И суетно благоуханье¹⁶.

Элегический образ мертвой невесты поддержан «шуршащими под ногами» мертвыми пчелами, которые по законам лирической ассоциативности продлевают тему воска, тему мертвого тела. В другом рассказе Бунина, по времени близком к «Грамматике любви», – в «Казимире Станиславовиче» 1916 года тоже описываются венчальные свечи, они фигурируют, как и положено, в торжественной сцене венчания:

«И за все время венчания только одно было перед его глазами: склоненная в цветах и фате, голова и маленькая до боли в сердце милая, прелестная рука, с дрожью державшая горящую свечу, перевитую белой лентой с бантом...» [4; 347].

Венчание идет по периферийной линии «Казимира Станиславовича», а главная тема рассказа – мучительное раскаяние, едва не приведшее героя к самоубийству. Красота венчального таинства лишь усугубляет трагические смыслы, их величественное торжество и в «Казимире Станиславовиче», и в «Грамматике любви».

Еще не попав в дом Хвощинского, Ивлев вспоминает, что когда-то давно он мучился мыслями о Лушке, мысли эти были похожи на любопытство, которое в итоге рождает «любовь любви»: он никогда не видел Лушку, но на какой-то момент влюбился в нее по слухам о любви Хвощинского: «Ах, эта легендарная Лушка! – заметил Ивлев шутливо, слегка конфузясь своего признания. – Оттого, что этот

¹⁶ Батюшков К. Н. *Опыты в стихах и прозе.* – М.: Наука, 1977. – С. 352.

чудак обоготворил ее, всю жизнь посвятил сумасшедшим мечтам о ней, я в молодости был почти влюблен в нее, воображал, думая о ней, Бог знает что, хотя она, говорят, совсем нехороша была собой» [4; 299]. Вторичный характер чувства Ивлева превращает историю Лушки и Хвощинского в таинственную «формулу любви».

Опираясь на анализ разных редакций рассказа, проведенный В. В. Краснянским¹⁷, и свои наблюдения над различными редакциями текста, К. В. Анисимов заключает, что в первоначальных вариантах (рассказ редактировался Буниным многократно) сюжет любви барина и крестьянки дублировался сюжетом графини, у которой Ивлев останавливается по дороге в Хвощинское. В окончательной редакции биография графини, «дочери станового, женившейся на себе мальчишку-графа», исчезла¹⁸. Сокращению была подвергнута и биография сына Хвощинского: в начальной редакции у Хвощинского-младшего были дети, что укрепляло тему незаконной любовной связи¹⁹. Два боковых сюжета были усечены Буниным, и это выделило и возвысило главных героев. Подчеркнутой оказалась лишь связь Лушки и Хвощинского с Ивлевым – лицом, оживляющим сюжет, уже затуманившийся во всеобщей памяти.

Сила опосредованного восприятия видна во многих фрагментах рассказа. К. В. Анисимов подчеркивает, что портреты Хвощинского и Лушки легко восстанавливаются по портрету их сына («молодой человек в серой гимназической блузе, подпоясанный широким ремнем, черный, с красивыми глазами и очень милостивый, хотя лицо его было бледно и от веснушек пестро, как птичье яйцо» [4; 302]): «романтическая чернота, очевидно, унаследована от аристократа-отца, а странные на лице брюнета “простонародные” веснушки, по всей вероятности, – от матери»²⁰. Добавим от себя, что «рябое» лицо сына и его матери еще раз всплывает при взгляде Ивлева на бусы Лушки, а потом расплывчатое, «рябое», колеблющееся из области внешних черт претворяется во внутреннее чувство, интериоризуется, переходя при этом к наблюдателю-Ивлеву: «И, открыв шкатулку,

¹⁷ См.: Краснянский В. В. Три редакции одного рассказа. – С. 57–62.

¹⁸ Краснянский В. В. Три редакции одного рассказа. – С. 59.

¹⁹ См.: Анисимов К. В. Грамматика любви И. А. Бунина: историко-культурные контексты.

²⁰ См.: Анисимов К. В. Грамматика любви И. А. Бунина: историко-культурные контексты. Ранее на сходство матери и сына указывала Н. М. Зоркая, на которую и ссылается К. В. Анисимов (*Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. – С. 252).

Ивлев увидел заношенный шнурок, снизу дешевеньких голубых шариков, похожих на каменные. И такое волнение овладело им при взгляде на эти шарики, некогда лежавшие на шее той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не мог не быть прекрасным, что *зарябило в глазах от сердцебиения*» [4; 305] (курсив наш – Е. К.). Рябь («зарябило в глазах», «от веснушек пестро») как бы мешает лицу Лушки совершенно открыться, ее живой облик манит за собой и одновременно ускользает от наблюдения. Именно такими деталями достигается эффект присутствия главных героев, оставленных в прошлом, за кадром повествования, а интериоризация в описаниях преобразует время, делает его пластичным, возвращая в итоге утраченное, умершее, забытое не как видимую картину, а как чувственный образ. Главное лицо в этом процессе возвращения утраченного – Ивлев, он хочет овладеть чужой памятью и любовью, забрать ее с собой из гибнущего поместья, но он не в силах сделать этого, поскольку память неуловима и несловесна и в то же время осязаема, осязаемо-неотступна.

Наиболее интересной для большинства исследователей «Грамматики любви» была последняя часть рассказа, описывающая библиотеку Хвоцинского и самую дорогую в ней книгу, давшую окончательное название рассказу. Описание библиотеки чаще всего рассматривается как набор концептов, дающих ключ к характеру героев или к ведущей авторской интенции. Но нам бы хотелось подойти к этой теме иначе, увидев в заглавиях особый стилистический прием, «форму перечислительного присоединения», организованную по лирическим законам²¹. Все вместе заглавия образуют поэтически окрашенный словесный ряд, порождающий обширное поле литературных ассоциаций («“Запятое урочище”... “Утренняя звезда и ночные

²¹ Проблему «генезиса приема “перечисления авторов и книг”» И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков ставят в связи с кругом чтения Онегина и Автора в «Евгении Онегине»:

Юмъ<,> Робертсонъ, Руссо, Мабли<,>
Бар<онъ>, д'Ольбахъ<,> Волтеръ, Гельвецій<,>
Локъ, Фонтенель, Дидротъ –
Ламотъ
Гораций, Кикеронъ, Лукрецій<,>

Подобные перечни то и дело встречаются в черновиках и белой редакции «Онегина» и в других художественных текстах первой половины XIX века. См.: *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Лексика и фразеология “Евгения Онегина”. Герменевтические очерки. – М.: Языки слав. культур, 2008. – С. 133–141.

демоны”... “Размышления о таинствах мироздания”... “Чудесное путешествие в волшебный край”... “Новейший сонник”» [4; 304]), а каждое из них по отдельности могло бы быть примерено, пусть даже и пародийно, в качестве альтернативного заглавия для «Грамматики любви».

Перечень книг, составляющих библиотеку, дает выход иной стилистике, украшающей и облагораживающей основной план текста. В данном случае книжный ряд «состаривает» и героя, и историю его любви, придавая ей колорит древности, поскольку все заглавия отличаются устаревшим аллегоризмом или архаикой. Кажется, что не только Лушка, но и почивший «нынешней зимой» [4; 299] Хвоцинский «жили чуть ли не во времена незапамятные» [4; 302]. Книжный перечень активно участвует в создании темпоральной пластики рассказа, углубляя его в далекое прошлое, которое парадоксальным образом позволяет в нарративном настоящем почувствовать присутствие возлюбленных, не так давно покинувших этот мир.

Именно старинная библиотека с сонниками, гадательными книгами, готическими романами, сборниками сентенций и т. п. вполне традиционна²², в том же «Бригадире» Тургенева описания библиотеки нет, но оно будто бы намечено и напоминает чем-то библиотеку Хвоцинского:

«...от старого барина остались книжки; я их, буде угодно, принесу; только вы их читать не станете, так полагать надо.

– Почему?

– Книжки-то пустые; не для теперяшних господ писаны.

– Ты их читал?

– Не читал, не стал бы говорить. Сонник, например... это что ж за книга? Ну, есть другие... только вы их тоже не станете читать»²³.

Бунин будто бы подхватывает классическую тему, развивая и укрупняя ее. Перечню книжных заглавий аккомпанирует «язык цветов» из «Грамматики любви», библиотека Хвоцинского и другие библиотеки Бунина – это перечни перечней, почти стихотворные ряды

²² К. В. Анисимов отмечает две традиции, отраженные в библиотеке Хвоцинского: высокую книжную и низовую, что оказывается важным для интерпретации рассказа (См.: Анисимов К. В. Грамматика любви И. А. Бунина: историко-культурные контексты).

²³ Тургенев И. С. Бригадир // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. В 28-ми т. – М.: Наука, 1965. Т. 10. – С. 48.

номинаций, то пересекающихся, то разбегающихся в разные стороны:

«Дикий мак—печаль. Вересклед—твоя прелесть запечатлена в моем сердце. Могильница—сладостные воспоминания. Печальный гераний—меланхолия. Полынь—горестная вечность» [4; 306].

Среди растений преобладают траурные, элегические, они и в фамилии Хвощинского пробуждают ассоциацию с древнейшим слабоядовитым растением, способным одурманивать²⁴.

Проходя в сознании Ивлева стройным рядом, перечень книг Хвощинского завершается цитатой из «Последней смерти» Боратынского:

«А руки все-таки слегка дрожали. Так вот чем питалась та одинокая душа, что навсегда затворилась от мира в этой каморке и еще так недавно ушла из нее <...> Но, может быть, она, эта душа, и впрямь не совсем была безумна? “Есть бытие,—вспомнил Илев стихи Боратынского,—есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье,—меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разумень”» [4: 304].

Книжный перечень кажется стихами, а стихи Боратынского прозой, «отрезвляющим» выходом из мира библиотечных грез, их завершающей точкой. «Поэтизации» книжного перечня способствует его мерное ритмическое следование от заглавию к заглавию, каждое из которых отделено от предыдущего многоточием. Стихи Боратынского, напротив, цитируются с игнорированием разбивки на строки—как проза, более того, цитата из «Последней смерти» в середине прерывается напоминанием о прямой речи Ивлева, как бы запинкой. Ведущая тема «Последней смерти» Боратынского—апокалипсис²⁵, и в тексте Бунина этой апокалиптической точкой завершается томная поэзия прошлого, поскольку за Боратынским стоит совершенно иная, чем заглавия книг Хвощинского, стилистика, иной способ выражения, не чуждый аллегоризму, но аллегоризму сложному и живописному, присущему не языку чувств, а языку самой смерти.

²⁴ Бунин был внимателен ко всем видам «травы забвения» (это словосочетание взято В. Катаевым для заглавия повести из рассказа Бунина «Несрочная весна»): мотивы ядовитых растений, уводящих в мир снов, забвения, смерти есть в «Жизни Арсеньева», в стихотворении «Дурман» («Дурману девочка наелась...»), в «Косцах» и др. текстах.

²⁵ О том, какие проекции дает стихотворение «Последний поэт» Боратынского на текст «Грамматики любви» Бунина см.: *Кучеровский Н. М.* И. Бунин и его проза (1887-1917).—Тула, 1980.—С. 211–212.

Инверсия стиха и прозы вторит сюжету рассказа, меняющего местами высокое и низкое, утонченное и простое, народное и дворянское. Промежуточное состояние, о котором говорится в стихотворении Боратынского—«ни сон оно, ни бденье; / Меж них оно», заставляет думать не только о характере Хвоцинского (как это делает Ивлев), но и о множестве промежуточных состояний, которые должен переживать визионер (а с ним и читатель), приближаясь вплотную к некогда случившейся истории. Сюжет дается в колебании разных впечатлений: от преизбытка жизни и чувства до смертельного опустошения.

А. Блюмом было установлено, что книжечка «Грамматика любви», описанная в рассказе, имела реальный прототип—изданную в Москве в 1931 году «Граматику любви» «господина Мольера», перевод французской книги «Code de l'amour» Ипполита Жюля Демольера²⁶. Она-то и была подарена Бунину Н. Пушешниковым. Несмотря на убедительный прототип, книга Хвоцинского кажется условно-вымышленной, поскольку принадлежит массовой литературе, растиражировавшей к XVIII—XIX веку правила «Науки любви» Овидия, сентенции из трактата «О любви» Андрея Капеллана²⁷ и пр. книжные «лекарства» от любви и для любви. Среди русских подтекстов книги Хвоцинского, несомненно, подразумевается Буниным и «Езда в остров любви» К. Третьяковского. Таким образом, «одна очень маленькая книжечка»—«Грамматика любви» оборачивается целой библиотекой, стоящей всего, что хранится в книжных шкафах Хвоцинского, и превосходящих все это. Неслучайно А.К. Жолковский с иронией предполагает, что и в «Легком дыхании» Оля Мещерская читала ту же самую книгу с тем же самым длинным перечнем на тему женской красоты²⁸:

«— Я в одной папиной книге, — у него много странных, смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины... Там понимаешь, столько насаказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, — ей-богу, так

²⁶ См.: Блюм А.В. Из бунинских разысканий // И.А. Бунин: *pro et contra*.—СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001.—С.678–681.

²⁷ Отсюда—возможность истолковать Хвоцинского как рыцаря, Дон-Кихота. См.: Пожиганова Л.П. Путешествие с Дон-Кихотом: поэтика игры в рассказе «Грамматика любви».—С. 129–148.

²⁸ Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина—Выготского семьдесят лет спустя.—С. 329.

и написано: кипящие смолой! – черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки, – понимаешь, длиннее обыкновенного, маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колена цвета раковины, покатые плечи, – я многое почти наизусть выучила, так все это верно! – но главное, знаешь ли что? – Легкое дыхание! А оно у меня есть, – ты послушай, как я вздыхаю, – ведь правда, есть?» [4; 360].

Вполне реальная книга представляется условной еще и потому, что Бунин вставил в нее стихотворение Хвощинского, стилизовав его под XVIII век. Очевидно, писатель придавал большое значение этому тексту, поскольку он претерпел самую существенную правку по сравнению с первым изданием в альманахе «Клич» 1915 года, где стихотворение выглядело так:

Обречены с тобой мы оба
На грусть в сем мире лжи и зла!
Моя любовь была до гроба,
Она со мною умерла.

Но ей сердца любивших скажут:
«В преданьях сладостных живи!»
И правнукам своим покажут
Сию Грамматику Любви [4; 483].

Стихотворение, как и заглавия книг из библиотеки Хвощинского, перенасыщено поэтическими аллегориями и штампами, вплоть до самых избитых: «обречены мы оба», «в мире лжи и зла», «любовь до гроба», «любовь со мною умерла», «сердца скажут». Бунин стилизует несовершенное, «любительское» письмо в архаическом ключе с избыточными повторами («в сем мире» – «сию грамматику») и бедными или избитыми рифмами: «скажут» – «покажут», «оба» – «до гроба». Однако можно заметить, что под видом примитивности в тексте сделан сложный логический ход. Если попробовать в порядке пересказа сформулировать смысл этих поэтических строф, то получится: любовь умерла (как и «мы», «любившие»), но наши сердца (сердца «любивших») скажут любви: «Живи!», тем самым оживляя ее. В этом, первоначальном виде, стихотворение может быть понято как поэтическая квинтэссенция фабульной линии рассказа, как лирический выклад, приложенный к рассказу о Лужке и Хвощинском. Кажется, что в процессе стилизации Бунин чрезвычайно усложняет логико-аллегорическое плетение

стиха²⁹, однако главная пружина этого текста—мена лиц, и за ней стоит не XVIII век, а хорошее владение местоименной палитрой Жуковского. В первой строфе сосредоточены три местоимения, соотносимые с первым лицом («мы», «моя», «мною»), во второй строфе местоимения пропадают, вместо «мы» и «я» появляются «любившие», потому что между первой и второй строфой проходит граница жизни и смерти. «Мы»—это и есть «любившие», но в то же время «мы» не равно «любившим», как не равны душа и тело, поскольку эти «мы» умерли, исчезли, преобразились, перешли из первого в абстрактное и обобщенное третье лицо. Примеров подобных местоименных коллизий в прозе Бунина множество, а самые ранние лирические образчики подобной игры можно видеть в «Сельском кладбище» Жуковского, где, напротив, «они»—безмолвно лежащие в могиле мертвецы вдруг преображаются в «мы», в «нас», обретают дар речи³⁰. Одним словом, стихотворение двойственно, его сочиняют как бы два человека—неловко обращающийся с поэтическим языком Хвоцинский и автор, придающий простодушным и эпигонским стихам подспудные поэтические изыски. Добавим к этому, что вторая строфа превосходит по качеству первую: забыв о героях, она подводит итог, риторически завершает текст.

Позже Бунин убрал первую строфу (а вместе с ней исчез переход от живых голосов к потусторонним в духе Жуковского), кроме того, было изменено несколько слов в последней строфе:

Тебе сердца любивших скажут:
«В преданьях сладостных живи!»
И внукам, правнукам покажут
Сию Грамматику Любви.

Без первой части стихотворение стало выше по уровню поэтической техники, потеряло жесткую связь с конкретной историей

²⁹ Хотя реальный прототип «Грамматики любви» относится к 30-м годам XIX века, а условное время любви Хвоцинского, надо полагать, располагается на временной оси еще позже, но мы говорим о традиции XVIII века, т. к. стиль письма и жизни Хвоцинского—устаревший, он будто бы оставлен вне XIX в. Риском провести, может быть, излишне прямую аналогию между автором и его героем: литературные интересы самого Бунина были обращены на прошлое и в поэзии (лирика XIX века, а не символисты и акмеисты), и прозе (к примеру, из французов не столько Пруст, сколько Мопассан).

³⁰ См. об этом: *Топоров В. Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // *Russian Literature*.—1981.—№ 10.—С. 235–241.

его «автора» – Хвощинского и приобрело загадочную неопределенность, сохранив свою финитную, итоговую силу, тем более, что финал стихотворения Хвощинского – это и есть финал рассказа Бунина, который становится эпитафией повествованию и героям, чистым голосом с того света, «afterthought», по выражению А. К. Жолковского³¹. С переменами в третьей строке, как кажется, все понятно: вместо «правнукам своим» Бунин ставит полимптотон «внукам, правнукам», довольно беспомощно (здесь надо помнить, что текст написан от лица Хвощинского) имитирующий смену поколений. А вот в первом стихе потребовалось сделать небольшие, но очень серьезные перемены. Слово «ей» (в первом варианте имелась в виду любовь, названная в первой строфе) надо было заменить, поскольку вместе с первой строфой исчезла и тема любви. Бунин убирает союз «но» и местоимение женского рода, после чего в начале стихотворения появляется «тебе», риторическое обобщенное и обращенное к собеседнику (как у Тютчева: «Ты скажешь: ветренная Геба...»). Адресат этого обращения неопределен, оно напоминает «прохожего» из классических эпитафий, этот «ты» и есть кто-то типа Ивлева, своего рода «прохожего», «дорожного персонажа», он и находит взывающий к нему текст, завладевая им³². И нет уже никакой конкретной истории, которая могла бы занимать близких родственников и соседей (история любви героев выпущена вместе с первым 4-стишием), а есть притча, вернее, «экстатическое житиё» [4; 304], по словам Бунина, растворенное, как дыхание Оли

³¹ Это определение А. К. Жолковский приводит в связи со стихотворением Б. Пастернака «Ветер» – текстом, который будто бы «пишется автором после смерти». См.: *Жолковский А. К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. – М.: НЛО, 2011. – С. 317.

³² Любопытны естественные трудности, возникающие при переводе стихотворения из «Грамматики любви» на другой язык. С. Кржитски приводит два английских варианта.

Первый перевод принадлежит ему самому, там нет местоимения «ты» или какого-либо ему аналога, зато появляется «thus», «сие»:

The hearts of lovers are thus saying:
 “In legends joyful live your life!”
 To their offspring they are conveying
 These Grammar Rules, the rules of
 love.

Сердца любивших говорят сие:
 «В радостных преданьях живи
 [свою жизнь]»

Другой перевод (его автор – В. G. Guerney) содержит местоимение (it), но оно тоже не соответствует «ты», поскольку может быть отнесено к любому неодушевлённому «нечто», но не к лицу.

Мещерской, в мире, внятное не непосредственным свидетелям, а какому-то далекому «ты», какому-то любому «некто».

В первом варианте стихотворение выглядело ровной архаизированной стилизацией, в окончательном виде оно теряет стилистическую целостность. Более того, практически каждый стих может быть прочитан как отдельный, в своем ключе. «Тебе сердца любивших скажут» отсылает к стилистике XVIII века: риторическое обращение, адъективированное причастие, под маской которого неловко спрятан лирический герой, «сердца скажут», – все это позволяет думать о сентиментализме или пародии на него. Следующая строка словом «сладостный» («сладостные преданья») отсылает к романтической лирике XIX века, к Жуковскому и Батюшкову, разработавшим периферийные поля лексических значений «сладостных» слов³³. И, наконец, «грамматика любви» в последнем стихе несет на себе неотразимую печать модерна, несмотря на реальный прообраз «Грамматики любви» Демольера. Дело в том, что в переводном названии книги Демольера чувствуется некоторая неорганичность, окказиональность для русского XVIII-начала XIX века, переводчик не точно, а вольно перевел «Code de l'amour»: точнее было бы перевести «правила любви», поскольку буквально «грамматика любви» – это «La

But – “Live thou in legends of Love’s
bliss!”

Shall greet it hearts that with Love
strove;

And to their grandchildren show this
Grammar of Love.

Но: «Живи в преданьях любовного
счастья!»

*Это [высказывание] [согреет] своим
приветом сердца, стремившиеся
к любви;*

Впрочем, В. G. Guerney, вероятно всего, переводит первую редакцию «Грамматики любви».

См.: *Krzyzyski S. The Works of Ivan Bunin.* – P. 115.

³³ Г. А. Гуковский так характеризует эпитеты сладкий/сладостный: «Эпитет “сладкий”, “сладостный”, – стал одним из признаков стиля элегического, или психологического романтизма 1800–1820-х годов. Он повторялся буквально сотни раз в стихах как первоклассных поэтов, так и их учеников, – вплоть до эпигонов. Ему повезло, потому что он был типичным для системы, установленной Жуковским <...> В терминологической системе классицизма “сладкий” – это определение вкуса <...> Но в системе Жуковского <...> он стал обозначать всякое положительное отношение к миру» (*Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики.* – М.: Художественная литература, 1965. – С. 61–62). Текст Бунина тонирован двояко: и в цвета более ранней поэзии XVIII в., и в цвета романтической поэзии, он, как и романтическая поэзия перенасыщен «сладостью», поскольку кроме «преданий» есть еще и «сладостные воспоминания» в цитате из «Грамматики...».

grammaire de l'amour»³⁴. Зато в бунинское время метафора «грамматика любви» звучит вполне в духе других модернистских метафор на темы грамматики таких «неграмматических» явлений, как любовь и поэзия.

Таким образом, все четверостишие, как и словосочетание «внукам, правнукам», входящее внутрь его, будто бы «перебирает» временные пласты, за которыми стоят разные века, стили, поэтики, небольшой стихотворный текст аккумулирует в себе поэтическую грамматику всего рассказа с его временной множественностью. Фигура Ивлева позволяет усилить эффект временного дробления: будучи сторонним наблюдателем, который узнает и описывает историю, он все-таки вовлечен в круг вымышленных персонажей (как, к примеру, автор в «Онегине») и служит медиатором между автором и персонажами, «расслаивая» авторское и персонажное поля во времени. Даже по возрасту Ивлев служит медирующим звеном между ушедшим в небытие поколением Хвоцинского и поколением его сына: Хвоцинский-младший кажется Ивлеву совсем юным («молодой человек в серой гимназической блузе <...> густо покраснев» [4; 302]); а любовь Лушки и Хвоцинского отнесена по времени к ранней юности самого Ивлева. Ивлевское «путешествие в волшебный край» воспринимается как путешествие в искривленном времени, представляющем собой то возвращающееся назад, то бегущее вперед пластическое пространство. Да и сам текст похож на дорогу, по которой едет Ивлев:

«дорога, то пропадая, то возобновляясь, стала переходить с одного бока на другой по днищам оврагов, по буеракам в ольховых кустах и верболозах <...> Объехали какую-то старую плотину, потонувшую в крапиве, и давно высохший пруд – глубокою яругу, заросшую бурьяном выше человеческого роста» [4; 301].

Кажется, что такая дорога никуда не ведет, но именно она приводит к истории, уже почти позабытой (или вообще никогда не случавшейся³⁵), которая благодаря Ивлеву – медиатору между

³⁴ К примеру, так переводит заглавие бунинской новеллы Anne-Flipo (См.: *Bunin I. La Grammaire de l'amour.* – Sables Éditions, 1997).

³⁵ В связи с «Грамматикой любви» С. Кржитски со ссылкой на P. Henry высказывает такую мысль: «Bunin creates a story 'out of nothing'. Under his dispassionate pen, the treatment of purely lyrical, sentimental, almost Karamzin-like theme becomes a typical example of Bunin's art "with his successful 'alienation' of the subject, and the controlled, but effortless, seemingly casual progress of action"» (*Krzyzyski S. The Works of Ivan Bunin...* – P. 116). «Бунин создаёт "рассказ из ничего"». Под его беспристрастным пером происходит характерная для Бунина метаморфоза: чисто лирическая,

автором и героями – извлекается из глубин имперсонального.

Автоперсонаж и ойнерическое пространство: «Зимний сон»

Теперь рассмотрим второй «ивлевский текст» – «Зимний сон», уже почти исчерпывающе проанализированный М. С. Штерн³⁶. Попытаемся еще раз внимательно взглянуть в героя этого рассказа, про которого мы узнаём лишь то, что он возвращается домой по зимней улице, проходит мимо школы, видит учительницу («На крыльце стояла учительница и пристально смотрела на него» [5; 19]), а дома ложится на тахту в кабинете, недолго любуется пейзажем за окном и незаметно для себя и для читателя засыпает. Все остальное содержание рассказа – запись сбивчивого сна героя. Это не слишком похоже на «Граматику любви»: там действие укладывалось в один летний день, здесь тоже один день – но зимний, там Ивлев старается проникнуть в чужую судьбу, в чужие грезы, а здесь ему снится свой собственный сон.

Интересно, что в самом начале несколько парадоксально Буниным выбрана точка включения в текст пейзажа. Когда Ивлев идет по улице, кроме учительницы, читатель ничего не видит, хотя именно здесь, пока Ивлев вне дома, можно было бы ожидать подробного описания зимних картин. Однако светлое, зимнее переживание героя улавливается лишь в яркой одежде учительницы: «На ней была синяя на белом барашке поддевка, подпоясанная красным кушаком, и белая папаха» [5; 19], и только когда Ивлев уже вошел в дом и прилег, то наступает, наконец, тот момент, когда открывается вся зимняя панорама:

«Потом он лежал у себя в кабинете на тахте.

На дворе, при ярком солнце и высоких сияющих облаках, играла поэмка.

В окнах зала солнце горячо грело блестящие стекла.

Холодно и скучно синело только в кабинете – окна его выходили на север.

Зато за окнами был сад, освещенный солнцем в упор.

И он лежал, облокотившись на истертую сафьяновую подушку, и смотрел на дымящиеся сугробы и на редкие перепутанные сучья, красновато черневшие против солнца на чистом небе сильного василькового цвета.

По сугробам и зеленым елкам, торчавшим из сугробов, густо несло золотистой пылью» [5; 19].

сентиментальная, почти карамзинская тема “отдаляется от повествователя, и изложение хода событий кажется естественным и ненадуманым”»).

³⁶ Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии (проза И. А. Бунина 1930–1940-х гг.). – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1997. – С. 161–163.

Этот пейзаж за окнами северной комнаты поражает своими солнечными красками («при ярком солнце», «солнце горячо грело», «на чистом небе сильного василькового цвета»), созвучными синеве, белизне в одежде учительницы, стоявшей на улице. Для пейзажа выбран расширенный фокус, из густой полутени северной комнаты распахивающийся навстречу залитому солнцем снежному простору. Такой фокус заставляет немного «оторваться» от героя, с которым неразрывно связано повествование, и представить картину гораздо более объемную, чем это допускают «блестящие стекла» кабинета. Кажется, что Ивлев только прилег на тахту и еще не спит, но пространство вокруг него уже онейрически раздвигается, захватывая области, превышающие в масштабе и красках правдоподобные картины. Сон, овладевающий Ивлевым, расширяет границы вокруг его чувствующего и воспринимающего «я», как бы ослабляя «субъектную» сосредоточенность героя в самом себе, позволяя Ивлеву приблизиться к обширности мира, преодолеть отчужденность мира от «я». Ссылаясь на А.В. Разину, М.С. Штерн обращает внимание на связь между окном и экраном, сон «видится» Ивлеву как кинофильм, а Ивлев становится лишь «глазком» в открывающийся мир, неощутимым, но обязательным «передаточным звеном» на пути к светящимся картинам. М.С. Штерн отмечает, что повествование ведется одновременно «изнутри я», но грамматически от третьего лица: «“Некто” повествует о приключениях Ивлева; этот некто не совпадает с героем и не отделяется от него. Этот субъект вместе с героем находится в рамках фантазмагорической реальности сновидения. В результате художественный мир <...> дан в непосредственном представлении, в движении, в единстве зрительных, звуковых, ритмических образов»³⁷.

Трудно сказать, когда Ивлев полностью отрывается от яви и погружается в область сновидений. Четкой границы сна в рассказе не проведено, весь текст смонтирован из различных кусочков, в которых, как в калейдоскопе, мелькают герои (сам Ивлев, Вукол, сын Вукола, учительница), пространства (дом Ивлева, зимняя дорога, Вуколова изба, Гренландия), звучат реплики, сопровождающиеся сбивчивыми размышлениями сновидца-Ивлева. Почти каждое предложение начинает новый абзац, отчего рассказ обретает графическую стройность, чем-то напоминающую стихи: «Каждый его (текста—Е. К.) компонент обособлен, графически отграничен

³⁷ Там же. — С. 161–162.

от остальных, замкнут и закончен. Смена компонентов дает смену ракурсов, точек зрения – этим и обусловлена динамика «повествования» (изображения) при дискретности, бессвязности, незаконченности событийного развития. Следует отметить и постоянное чередование “панорамных кадров” и “крупных планов”³⁸. Несмотря на почти стихотворные паузы между синтагмами, ритмичность и звукопись отдельных предложений, рассказ не становится стихотворением в прозе. Для стихотворного текста характерна некоторая нивелировка пространства, его условность. У Бунина внешняя обстановка не нивелируется, а, напротив, располагает к тому, чтобы вникнуть в нее, задержаться в каждом из описанных уголков. Все бунинские дома, усадьбы, аллеи уютны, тенисты, детальность интерьеров и пейзажей мешает тому, чтобы воспринимать текст как отточенную стихотворную структуру. Говорить здесь приходится о лиризме прозаического текста, проявляющемся в том, как прихотливо, по законам поэтической вязи пространства меняют друг друга, соприкасаются и стыкуются между собой, будучи «пропущены» через сознание героя.

На смену сверхающему в предсонье пейзажу приходит история Вуколы, которую, вероятнее всего, Ивлев видит во сне от начала до конца. Еле заметная граница сна в рассказе все-таки намечена деепричастием «глядя»:

«И он, глядя, напряженно думал:

– Где же, однако, с учительницей встретиться. Разве поехать к Вуколовой избе.

И тотчас же в саду, в снежной пыли показался большой человек, шедший по аллее, утопая в снегу по пояс: седая борода развеивается по ветру, на голове, на длинных прямых волосах, истертая шапка, на ногах валенки, на теле одна ветхая розовая рубаха» [5; 20].

Это все тот же взгляд в окна кабинета на зимний сад, но на пейзаж наложены краски раздумий, мечтаний так, что неясно: в саду ли за окном, в мечтах ли «тотчас же» является человек, исполинской внешностью и старинным именем своим, Вукол, подсказывающий балладно-сказочную тему³⁹. Чуть позже в тексте скользнет сравнение

³⁸ Там же. – С. 162.

³⁹ «В организации сюжета, – пишет о «Зимнем сне» М. С. Штерн, – важную роль играют мотивы фантастической баллады: ожидание экстраординарного события, появление вестника, свидание у гроба, бесконечное снежное поле, бешеная скачка глухой зимней ночью» (Там же. – С. 163).

Вукола с медведем («по-медвежьи держал палку в посиневших руках»), а атмосфера «страха» будет сопутствовать балладно-сказочному герою еще до того, как наступит разрешение сюжета: гибель Вукола от руки собственного сына («Ах, – подумал Ивлев с радостью, – непременно случилось что-нибудь ужасное!», «он был страшен и жалок»), и только позже: «И сын так крепко стукнул его костылем в темя, что он мгновенно отдал Богу душу» [5; 20]). По законам сна в душе Ивлева «ужасное» переживается раньше, чем оно свершилось, более того, ужас смешивается с радостью. Само же убийство как будто расплывается по всему отрывку о Вуколе: сначала старик по сугробам, с палкой в руках приходит к Ивлеву за щепоточкой «чайку», а вернувшись домой, получает от сына удар костылем в темя. Палка в посиневших руках Вукола и разящий костыль в руках сына, разделенные в тексте всего несколькими предложениями, причудливо перекликаются между собой, заставляют убийцу и его жертву зеркально отражаться друг в друге, Вукола и его сын теряют четкость контуров, сюжет отцеубийства тонет в какой-то дымке («Изба была вся голубая от дыму»), дрожащей в сонном сознании Ивлева.

В «подплывающем» событийном рисунке «Зимнего сна» угадывается, однако, один из характерных для Бунина сюжетов на тему русской жизни, который в других, более ранних рассказах, прописан многократно и четко – сюжет разорения и пропада, гибели родного дома:

«Это был Вукол, разорившийся богач, живший в одинокой полевой избе с пьяницей-сыном.

И Вукол стоял в прихожей, плакал и жаловался, что сын бьет его, с размаху кланялся горничным и просил чайку – хоть щепоточку.

<...>

И видно было, что его самого трогает... то, что он когда-то каждый день пил чай и привык к нему.

<...>

Воротясь в поле, в свою ледяную избу, Вукол, пользуясь отсутствием сына, вытащил из-под лавки позеленевший самовар, набил его ледяшками, намерзшими в кадке, наколотил щепок, жарко запалил их, окунув сначала в конопляное масло. И скоро, под дырявой, проржавевшей трубой, самовар буйно загудел, запылился, и старик, все подогревая его, уселся пить» [5; 20].

«Зимний сон» – это одна из «дворянских элегий», написанных в том же ключе, что и рассказы «В поле», «Антоновские яблоки», «Золотое дно», «Грамматика любви», «Несрочная весна», «Последнее

свидание» и мн.др., на периферии этих текстов нередко оказываются сюжеты разорения, гибели имения, нищеты и смерти хозяев дома. Эти сюжеты у Бунина имеют не только «дворянский», но и «крестьянский» изводы: зачастую бунинский герой, выйдя из народа, неся в своем родовом прошлом опыт крепостной неволи, неимоверными усилиями сколачивает небольшое состояние, обретает независимость, но затем оказывается, что он не хочет и не может удерживать в своих руках обретенное. Сбереечь и преумножить достигнутое не в силах и наследники: их либо нет вообще (как у Тихона Ильича в «Деревне»), либо они со страстью проматывают родительское состояние и ненавидят родителей («Я все молчу»), либо им пришлось расплатиться за «хорошую жизнь» («Хорошая жизнь»). В «Зимнем сне» сильнейшее напряжение между разорившимся отцом и его обездоленным сыном находит крайнее разрешение: сын убивает отца, и отцеубийство символизирует как общее разорение России, так и кровавый переворот, совершающийся в стране⁴⁰. «Зимний сон» – это последний рассказ Бунина, напечатанный в 1918 году в Москве накануне отъезда писателя в Одессу. Что предвещает предстоящий отъезд Бунина – еще никому, в том числе и самому писателю, не известно, и рассказ как бы аккумулирует в себе страшные предчувствия собственной, еще только решаемой, судьбы, и, конечно, решаемой судьбы России. В том же году в одном из своих писем к А. Б. Дерману, написанном уже из Одессы, Бунин, одержимый волнением за родных, в особенности за брата Юлия Алексеевича, рассказывает о своих снах этого времени: «Тяжкие сны и нас с Верой одолевают. Все родные, близкие снятся – измучена душа донельзя!»⁴¹.

Однако трагическая тема не развернута в «Зимнем сне» последовательно, а лишь фрагментарно намечена и восстанавливается в общих чертах на фоне других текстов Бунина, а также из исторического и биографического контекста его творчества, и составляет только один из многих семантических сегментов рассказа. Этот сегмент, описывающий судьбу разорившегося богача Вуколы, подобно сну Ивлева, не имеет четких границ, он не заканчивается на фразе «мгновенно отдал Богу душу», авмещается и в пейзажный пласт рассказа, и в его эротическую линию со свиданием Ивлева и учительницы.

⁴⁰ В сюжете Вукола М. С. Штерн усматривает «очерковое начало» рассказа, вплетенное в балладно-сказочный контекст (*Там же.* – С. 163).

⁴¹ *Бунин И. А. Письма 1905–1919 годов.* – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – С. 408.

Не покидая своего теплого кабинета, Ивлев как будто проникает в ледяную избу, видит аккуратные и радостные приготовления Вуколы к последнему чаепитию и обретает таинственную, необъяснимую с точки зрения логики связь с этим человеком и его смертью. С другой стороны, смерть Вукола описана так, что лицо, чувства Ивлева, его возможное присутствие полностью скрыто, субъектность преодолена настолько, что заставляет вообще забыть о сновидце, который, будучи «всевидящим оком», совершенно не способен вмешаться в трагический ход событий, свершающихся не по его воле и без его участия.

Остается неуловимой семантика наречия «тогда», которое, тоже вопреки всем законам логики, следует сразу за убийством, происходящим где-то в отдалении от сновидца-рассказчика и имеющего совершенно независимые от него причины. Смерть Вукола почему-то освобождает не убийцу, а Ивлева, которому дается возможность исполнить мечту о встрече с учительницей:

«...он мгновенно отдал Богу душу.

Тогда Ивлев велел запрячь в бегунки молодую, горячую лошадь.

Был розовый морозный вечер, и он оделся особенно тепло и ладно, вышел, сел, и санки понесли его по выгону к школе.

На крыльцо тотчас вышла весь день поджидавшая его учительница» [5; 20].

В следующей части «Зимнего сна» Ивлев вместе с учительницей мчится в санях ко гробу мертвеца, а затем герои вдвоем продолжают свой путь... в Гренландию. Здесь еще больше усиливаются и уплотняются балладные мотивы. Как известно, не только кровное, но и поэтическое родство с В. А. Жуковским переживал Бунин, и балладные сюжеты и акценты свойственны многим его прозаическим фрагментам. Поездка Ивлева и учительницы в избу мертвеца-Вукола и дальнейший путь в Гренландию вбирает в себя балладный страх пути в неведомый мир. Классическая литературная баллада, следы которой повсюду обнаруживаются в прозе Бунина, обладает целой гаммой эмоций, свойственных только этому жанру, и каждая балладная эмоция столь сильна, что как бы отделяется, существует независимо от сюжета. Таков, к примеру, «балладный страх». Сильнейшим потенциалом в балладе обладает также мотив соединения возлюбленных, традиционно разлученных войной, родовой враждой, смертью одного из героев, но в прозу Бунина балладные мотивы включены не прямо, они всегда сильно растушеваны. Так, по сюжету «Зимнего сна» учительница и Ивлев просто отдалены друг от друга, между ними нет любви, может

быть, они даже не знакомы, но балладный антураж сна сам по себе способен индуцировать любовь между героями, которая сильнее, чем страхом разлуки, обогащена упоением несбывшегося (несбывшаяся, а только возможная любовь, не успевшая еще «расцвести», воплотиться, входит в число самых плодотворных бунинских тем). Таким образом, над любовью Ивлева и учительницы смерть витает ничуть не меньше, чем над Вуколом: не сами герои, а их любовь поставлена перед лицом небытия.

Балладные страх разлуки и жажда воссоединения героев возвышаются над событийной канвой, захватившая героев эмоция в данном случае сильнее события, она нивелирует, делает совершенно неважным реальное знакомство/незнакомство героев. Жажда воссоединения, магическое притяжение героев существует самостоятельно и отдельно, обгоняет реальные события, точно так же, как «ужас» обгоняет в повествовании смерть Вуколы. Сон будто бы «ощупывает границы реальности» и переступает за их пределы, изображенный в рассказе сон – это сон, от которого Ивлев не может отделаться и которым не может управлять. И хотя все нити повествования проходят через онейрическое восприятие героя, он не может «дергать» за эти нити, подчиненные другими и куда более мощными силами, чем пассивное «я» героя.

Семантическим центром путешествия влюбленных героев является посещение избы с гробом Вуколы, изба названа «мрачной и страшной берлогой», и это сравнение возвращает уже однажды появившийся в тексте образ Вуколы-медведя. В медвежье обличие вмещена семантика животного, внерационального, страшного и страстного, одинаково присущая любви и смерти. Чтобы продолжить этот ряд, можно вспомнить гораздо более поздний рассказ Бунина, «Железная шерсть», где, как и в «Зимнем сне», медведь служит воплощением бессознательного инстинкта, обнимающего все живое в его гибельности и чистоте. В другом тексте, «Балладе» из «Темных аллей», те же силы персонифицированы в образе «Господнего волка». Все три истории обладают сказочно-балладной аурой и заставляют учитывать при их анализе особенности балладного жанра. Баллада претендует на роль «последнего жанра средневековья» и одного из самых первых жанров нового времени; она хранит в себе следы преодоления синкретизма: «С лиричностью связывается в балладе и мифическая и страшная атмосфера... Это наводит на мысль, что мы имеем дело со страхом человека нового времени перед собственной

субъективностью»⁴².

Синкретизм и его преодоление отзывается в тексте Бунина тем, что, читая «Зимний сон», хочется мысленно положить границу между сном и явью, сознанием и бессознательным, субъектом и миром, даже между героями и идущими от них интенциями, но это невозможно. К примеру, когда Ивлев видит учительницу на крыльце, то не только он переживает ее присутствие, но и она живо заинтересована им: «На крыльце стояла учительница и пристально смотрела на него» [5; 19]. От пристального взгляда учительницы у читателя возникает такое чувство, будто бы сон Ивлева исполняет не только его, Ивлева, тайные желания («Где же, однако, с учительницей встретиться»), но и желания учительницы. Во сне не он, а именно она подталкивает все события, организует их ход («— Не бойся!—с бесовской радостью шепнула учительница» [5; 21]), манит за собой, то отстраняя, то приближая Ивлева, чтобы в финале они вместе, крепко прижавшись друг к другу, мчались в Гренландию. Появление обоих героев ивлевского сна, Вуколы и учительницы, сопровождается словом «тотчас»: «И тотчас же в саду, в снежной пыли показался большой человек»; «На крыльцо тотчас вышла весь день прождавшая его учительница». Создается впечатление, что и Вукол, и учительница появляются будто бы сами по себе, независимо от Ивлева, как меняющиеся картины его сознания; но, явившись, они оживают, становятся близки и сопричастны Ивлеву, неотторжимы от него.

Итак, сон может переживаться только изнутри «я» сновидца, но в рассказе он записан не в первом, а в третьем лице. Более того—сновидец называется только по фамилии: «сказал Ивлев», «Ивлев велел», «Ивлев оглянулся». Отсутствие имени «Ивлева» и хоть каких-то подробностей его жизни, казалось бы, должно способствовать отдалению героя от читателя, между тем это, напротив, позволяет сосредоточить внимание на внутреннем «я» героя и его положении в мире, «Ивлев» перестает быть просто фамилией, а становится какой-то магической точкой, через которую читатель погружается в глубины невидимого, «невывказываемого» наяву. И фамилия «Ивлев» перестает быть обозначением некоего отчужденного третьего лица, она приближается к авторскому «я», почти сливается

⁴² См.: *Мерилай А.* Вопросы теории баллады. Балладность. Поэтика жанра и образа. Труды по метрике и поэтике. – Тарту: Тартуский университет, 1990. – С. 3–21. Ссылаясь на В.М. Жирмунского, А. Мерилай также пишет о балладном неосинкретизме (*Там же.* – С. 7.)

с ним, все больше и больше заставляет чувствовать в «Ивлеве» анаграммированное имя автора. Погружение героя в сон настолько глубоко, что кажется фиксацией какого-то особого состояния авторского «я», неповторимого, быстропроходящего, такого, которое, как сон, нельзя даже сохранить, а можно лишь попытаться вспомнить и записать с определенной уже долей отчужденности. «Я» героя сконструировано в прозе Бунина по лирической модели: оно собирает в себе разные состояния (сон, мечта, безумие)⁴³, имеет разные ипостаси, вплоть до отчужденных (захваченность прошлым, бессознательным, родовым, инстинктивным).

Чувствующее, вспоминающее «я» персонажа у Бунина едино, но неоднородно, «расщеплено», расслаивается в своих различных форматах. Знаком расщепленности может служить описание учительницы, которое повторяется в трехстраничном тексте дважды, почти не меняясь (второй раз на ней та же самая «синяя на белом барашке поддевка, подпоясанная красным кушаком, и белая папаха» [5; 20–21]. Удвоенный портрет учительницы соответствует двум состояниям ивлевского «я»: во сне и вне его. «Расщепленность» поэтического «я», дистанция между внутренним, интимным и поэтическим «я» уже становилась предметом исследования, когда речь шла, к примеру, о Пушкине. Так, М. Н. Виротайнен пишет о пушкинской «способности к отчуждению собственного «Я», к превращению его в “не-Я”»⁴⁴, при этом излюбленные пушкинские образы – Муза, чернильница, лира трактуются как знаки пушкинского «Я», его «собственной творческой активности, но активности гипостазированной, отчужденной,

⁴³ По признаку непереводаемости Ю.Н. Чумаков сближает сон и лирику, непереводаемость сна обеспечена тем, что он не имеет реального денотата, не «достигает степени феномена», а формируется исключительно во внутреннем, укромном пространстве (*Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета.* – М., 2010. – С. 48). В итоге сон намечает и расширяет границы внутреннего мира, увеличивая напряжение между внутренним и внешним. Примерно в том же направлении, но в более общем ракурсе исследовано безумие в одной из книг М. Фуко. Вот что пишет М. Фуко по поводу древнего, архетипического сюжета «Корабль дураков»: «Плаванье сумасшедшего означает его строгую изоляцию и одновременно является наивысшим воплощением его переходного статуса <... > Для внешнего мира он – внутри, для внутреннего – вовне» (*Фуко М. История безумия в классическую эпоху.* – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 33).

⁴⁴ *Виротайнен М.Н. «Я» и «не-я» в поэтике Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы.* – СПб.: Наука, 2003. – Том XVI–XVII. – С. 94.

дистанцированной»⁴⁵. Пушкин у М.Н. Виролайнен выступает наследником классической традиции, сформировавшей строгие культурные эталоны и заставляющей следовать некоему эталонному «я». Несовпадение собственного внутреннего образа с эталонным, и в то же время их нераздельность, теснейшая соотнесенность между собой характерна, по мнению М.Н. Виролайнен, для классических образцов культуры золотого века, но с течением времени это несовпадение все труднее и болезненнее переносится личностью, стремящейся к самоидентификации⁴⁶.

Вероятно, не только те или иные культурные установки и смена художественных парадигм влияют на процессы самопереживания, самопредставления и самоописания. Неоднородное состояние субъекта универсально, и там, где прослеживаются моменты лирической концентрации, начинают проявляться фактурность и динамичность «я». При этом моменты лирической концентрации будто бы оставляют в стороне, попросту игнорируют «ты», поскольку «я» преобразуется внутри самого себя, превращается не в другое «ты»⁴⁷, а в «не-я», в «он», в «некто». На пути преобразования «я» важнейшую роль играют все переходные стадии этого процесса, который слишком упрощенно было бы назвать объективацией или, напротив, интериоризацией. Ценна не только метаморфоза «я»–«он», а процессуальное переживание волновой динамики переходов от «я» к «не-я», к «некто» и «он», которое высвечивает разные грани «я» в его отношении к миру. Ю.Н. Чумаков сравнивает лирику с солитоном–«уединенной волной, сохраняющей устойчивую форму среди хаоса морской беспредельности»⁴⁸, солитон, по мысли ученого, является подходящей метафорой для обозначения лирического сюжета, та же метафорика может быть перенесена и на лирического героя, и на героя лирической прозы, и на автоперсонажа: сохраняя устойчивость «я», такой герой, между тем, образует внутри своего «я» динамический рельеф, согласующийся с миром в его постоянной ритмичной переходности.

Нет ничего удивительного в том, что одни исследователи ставят

⁴⁵ Там же. – С. 97.

⁴⁶ См.: Там же. – С. 94–101.

⁴⁷ Принципиальный пропуск «ты» в лирике отодвигает от этого рода литературы проблему диалога, коммуникативности, любое «ты» обязательно вмещается в «я». Вместо «ты» на первый план выходит и становится ровень с «я» весь мир в своей скульптурной объемности.

⁴⁸ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. – С. 60.

акценты на субъектной расщепленности, другие, напротив, утверждают единство лирического субъекта. Субъектная фактурность становится явной в континуальных, протяженных состояниях субъекта, там, где невычленимо событие, сбивается нарративная логика. При этом измененные, периферийные состояния субъекта, будучи отдаленными от его волевого, рационального ядра, дают самые яркие соприкосновения «я» и внешнего мира. Сон является одним из главных периферийных, «отдаленных» состояний «я», для В. В. Бибихина лирическая эмоция и сновидение практически тождественны, что заставляет философа отказаться от термина «лирический герой» и утверждать, что любые «не-я» героя неотторжимы от его «я»: «В лирике поэт на сцене как бы даже не на первом плане. Он страдает. “Гляжу как безумный на черную шаль...”, я гляжу. И немного слишком учено говорить, что сам лирик не убивал армянина. Из-за того, что мы не знаем, в каком слое сна работает лирик, мы не знаем, что он не убивал. Различение поэта и лирического героя мне кажется и ненужным, и вводит интеллигентское расщепление, которого у хорошего поэта нет. – Если лирик и не называет себя, на первом плане все равно: точка его зрения <...> В лирике я просыпается, становится другим, оно с удивлением видит себя, и это состояние *амеханици*, оно *исключает* совершенно поступок»⁴⁹. В этой цитате примечателен парадокс: по В. В. Бибихину, в лирике «я» «просыпается» во сне, «в каком-то слое сна».

Вернемся, однако, к финалу рассказа. Несмотря на «балладный ужас» и страшный биографический подтекст, рассказ Бунина не прочитывается однозначно трагически, его общий тон совсем другой. Подобно тому, как в «Светлане» Жуковского ужасный сон только усиливает радостный апофеоз пробуждения, в «Зимнем сне» пейзажи с утренним и вечерним солнцем, зимний путь вдвоем с учительницей затмевает и побеждает страх смерти, неизведанного, древнего, инстинктивного. Вернее, этот страх не побеждается, а преобразуется в упоение, сохраняющее в глубине своей темную тайну и неизвестность, упрятанную в один только топоним «Гренландия». «Гренландия» во сне Ивлева становится чудесным осуществлением едва только мелькнувшей наяву мечты героя встретиться с учительницей, названием не реальной, а вымышленной, сновидческой, поэтической страны, хранящей память о поэзии XIX века, о северных элегиях

⁴⁹ Бибихин В. В. Грамматика поэзии. – СПб. Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – С. 134–136.

Пушкина, Вяземского, Боратынского с мотивами снега, солнечного блеска, катаний на лошадях с возлюбленными. Но в то же самое время путь в окованную льдами Гренландию символизирует смерть, неосуществленное, забвенное, небывшее, мертвое.

Светлые и темные фрагменты текста (сверкающий пейзаж/сумрачный кабинет; зимняя дорога/Вуколова изба; смерть, гроб/свидание) не столько меняются в определенном ритме, как это происходит в балладе, но и накладываются, наплывают друг на друга, причем, чем ближе к финалу, тем сильнее. Постепенно сон растворяет в себе все реальные пространственные приметы: дом Ивлева, «берлога» Вуколы, деревья оставлены далеко позади, описывается лишь дорога, направление которой отмечено конкретным топонимом, но несовместимость этого топонима с русским контекстом образует загадку, над которой витает неопределенность судьбы самого автора рассказа, вынужденного как раз в это время навсегда покинуть Россию: «И полозья санок, как коньки, засвистали под изволок по мерзлому снегу. Еще тлела далеко впереди сумрачно-алая заря, а сзади уже освещал поле только что поднявшийся светлый стеклянный месяц» [5; 21].

Прозаическая баллада Бунина: «В некотором царстве»

*Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.*

О. Мандельштам

Балладные рефлексy нeредкo обнаруживаются как в дореволюционном творчестве Бунина, так и в более поздние годы: их можно распознать в сюжете «Суходола»⁵⁰, в ранних зимних крестьянских этюдах, в двух текстах «ивлевского»

⁵⁰ *Анисимова Е. Е.* Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX- начала XX веков // Филология и человек. Барнаул. – 2010. – №2. – С. 66–78. О «балладности» у Бунина см., например: *Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии... – С. 163; *Атаманова Е. Т.* И. А. Бунин и В. А. Жуковский (К проблеме реминисценций в творчестве И. А. Бунина) // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. – Белгород, 1998; *Анисимова Е. Е.* «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского университета. Сер. Филология. – 2011. – №2. – С. 78–84; *Анисимова Е. Е.* Традиции В. А. Жуковского в мотивной поэтике И. А. Бунина: от лирики к публицистике // Вестник Новосибирского университета. Сер. История, филология. – 2012. – Т. 11. – Вып. 2. – С. 167–171.

триптиха, а венчается весь этот ряд «Балладой» и «Железной шерстью» из «Темных аллей». Выше мы уже пытались размышлять о «балладности» «Зимнего сна», но в данном случае наше внимание будет сосредоточено на миниатюре «В некотором царстве» (1923), последнем «ивлевском» тексте.

Сромантической балладой, прежде всего, с балладой Жуковского, ассоциативно связана композиция «Некоторого царства». Классические образцы балладного жанра немыслимы без драматизации: сюжетное развитие дается посредством смены отдельных сцен, которые перемежаются рефренами, посылкой в финале, включают в себя диалоги и риторические вопросы. Как череда картин, на которых мелькают северные леса, уединенные дома, лошади и погони, где таинственная смерти соседствует с таинствами любви, проходят перед читателем «Зимний сон», «В некотором царстве», «Баллада». Причем в «Зимнем сне» и «В некотором царстве» фабульная связь между картинками минимизируется, сюжетные звенья сочленяются в подвижной комбинаторике, столь интенсивной, что невозможно установить даже приблизительное деление составляющих текста на фронтальные и периферийные. Каждая микродеталь укрупняется, получает множество соотносительностей с другими, и едва ли не единственным продуктивным ракурсом рассмотрения тогда оказывается микропоэтика, к опыту описания которой мы и прибегнем, а для удобства полностью приведем здесь небольшой текст Бунина, предваряющий серию миниатюр 1930 года⁵¹.

В некотором царстве

Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна станционной комнаты – и буква за буквой читает Ивлев полные чудесного смысла слова:

– Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы...

Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина, но Ивлев видит себя уже в дороге в глухой России, глубокой зимой.

Он видит, что вечереет, что к вечеру морозит, говорит себе, что такой снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее. Но в саях, среди прочих московских покупок к свадьбе и к празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует,

⁵¹ Поэтика рассказа «В некотором царстве» предвосхищает сверхмалые формы 1930 года, среди которых «Ландо», «Телячья головка», «Роман горбуна», «Первая любовь», «Петухи», «Распятие», «Канун» и др.

обещает что-то такое, от чего замирает сердце. И тройка идет уверенно и быстро.

Сани ковровые, богатые. Кучер, в шапке под бобер, в свите, подпоясанной ремнем с серебряным набором, сидит в козлах. В задке же сидят две неподвижные и толстые от шуб и шалей женщины: крепкая старуха и ее черноглазая, румяная племянница. Обе, как и всё в саних, засыпаны снежной пылью. Обе пристально смотрят вперед, на спину кучера, на скачущие крупы пристяжных, на мелькающие в комьях снега подковы.

Вот выбрались на шоссе, пристяжные бегут легче, не натягивая постромок. И вдали уже видно жилье, деревня, стоят сосновые угрюмые леса, густые, обмороженные.

Неожиданно старуха говорит громким и твердым голосом:

– Ну, вот, слава богу, и дома. Не чаяла из вашей Москвы выбраться. А тут сразу двадцать лет с плеч долой, не нагляжусь, не нарадуюсь. Завтра же дам знать Ивану Сергеевичу, не хочется больше тянуть с вашей свадьбой. Слышишь?

– Воля ваша, тетя, я на все согласна, – звонко отвечает племянница с притворным веселым простодушием.

А тройка быстро идет уже через деревню, над избами и срубамися которой темнеют сосны, посеревшие с морозу. А за деревней, совсем в лесу, видна усадьба: большой снежный двор, большой и низкий деревянный дом. Сумерки, глухо, огней еще не зажигали. И кучер, сдерживая лошадей, широким полукругом подкатывает к крыльцу.

С трудом, белые от снежной пыли, вылезают из саней, поднимаются на ступеньки, входят в просторную и теплую прихожую, уютно устланную попонами, почти совсем темную. Выбегает из задних горниц суетливая старушонка в шерстяных чулках, кланяется, радуется, помогает раздеваться. Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница раздевается чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно оказывается тонкой, гибкой, ловко присаживается на старинный ларь возле окна и быстро снимает городские серые ботинки, показывая ногу до колена, до кружева панталон, и выжидательно глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием.

И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает – и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее под мышки, но не осиливает тяжести и дико кричит:

– Барышня!

А в окне виден снежный двор, за ним, среди леса, блестящее снежное поле: из-за поля глядит, светит низкий лысый месяц. И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только эта картина в окне и темная прихожая, есть только радостный ужас этой темноты и отсутствия уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была стать невестой какого-то Ивана Сергеевича, – есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботинок, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол...

Весь следующий день Ивлев полон неотступным чувством влюбленности. Тайна того, что произошло в какой-то старинной деревенской усадьбе, стоит за всем,

что он делает, думает, говорит, читает. И влюбленность эта во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой ранней молодости. И в глубине души он твердо знает, что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы и будто так и не узнает она, каким мучительным и счастливым воспоминанием, их *общим* воспоминанием, – одержим он весь день.

Приморские Альпы, 12 июля 1923

«В некотором царстве» – это многомерная композиция снов. От традиционного сказочного зачина («В некотором царстве, в некотором государстве») заглавие отсекает вторую, чуть более конкретную часть; вычеркнутое «государство» повышает неопределенность, абстрактность «маленького царства», созданного текстом. Несмотря на то, что мотив сна далеко не всегда сопутствует классическим образцам балладного жанра, в них, как правило, ощущается необычность, «нереальность», «сновидность» происходящего. В известной статье «Два “Лесных царя”» М. Цветаева, сравнивая балладу Гете с переводом Жуковского, подчеркивала, что текст Жуковского передает силу внутреннего чувства, а не события: «Русский Лесной царь – из <...> страшных детских снов <...> Вся вещь Жуковского на пороге жизни и сна»⁵². Мотив сна и таинственность описаний каким-то образом сходятся с другим свойством баллады: «баллада, в связи с иллюзией одновременности происходящего и повествования о нем, кажется выдержанной в настоящем времени»⁵³, а сон становится тем «окном» в другой мир, который позволяет рассказчику баллады открыть в настоящем времени все и сразу. Даже в тех балладах, где мотива сна нет, описания, пейзажи представляют «некоторое» потустороннее «царство», неожиданно выросшее «здесь и сейчас», роскошную мертвенную изнанку живого мира. Читательское наслаждение балладой состоит более в предчувствии развязки, нежели в самой развязке, и предчувствие это навеивается загадочными балладными картинками наподобие тех, что есть в «Людмиле» Жуковского: «Хладен, тих, уединенный, / Свежим дерном покровенный»⁵⁴. Нередко, особенно в 20-е годы, когда переживание гибели России, думается, было особенно острым, Бунин использует для русских пейзажей тревожные краски романтических баллад, романтической и околоромантической литературы XIX века,

⁵² Цветаева М. И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – С. 332–333.

⁵³ Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 135.

⁵⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. – М.: Языки славянских культур, 2008. – Т. 3. – С. 13.

как в «Несрочной весне», где лес наполнен «бальзамическим теплом нагретой за день хвои» [5; 122], а здесь: «Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее». Упоминание драмы Пушкина служит довольно явственным намеком на смутное время, а затекстовый топоним «Приморские Альпы» уже не позволяет ошибиться в том, что герой видит сон о своей уже навсегда безмолвной, погибшей в революционной смуте 1917 года родине⁵⁵. В 1926 году, для газеты «Возрождение», приуроченной к очередной годовщине со дня рождения Пушкина, Бунин пишет очерк «Думая о Пушкине», куда вмещает свою дореволюционную биографию, а заодно и живописные картины усадебной жизни (не случайно в переработанном виде очерк войдет в «Жизнь Арсеньева»): детство в сказочно красивом имении, поездки в Крым и на Кавказ, чтение классики, старинные библиотеки, первые стихотворные опыты под влиянием Пушкина, неразличение собственного и пушкинского поэтического «я» («Вот зимний вечер, выюга – и разве “буря мглою небо кроет” звучит для меня так, как это звучало, например, для какого-нибудь Брюсова, росшего на Трубе в Москве?» [9; 457]).

Однако романтический, литературный ореол рассказа «В некотором царстве» очень расплывчат, он тоже подчинен законам сна: трагедия Пушкина неточно названа «повестью», а пара героинь – властная старуха и покорная племянница напоминают не то чтобы «Пиковую даму», но вечный литературный стереотип, переадресовывающий сдерживающую силу традиционного, устойчивого, бесплотного от родителей дальним родственникам: недобрым колдуньям-старухам и мучительницам-теткам; эскиз на ту же тему есть, к примеру, во «Второй балладе» 1930 года Пастернака:

...Я вижу сон: я вижу
Обратно в ад, где все в комплоте,
И женщин в детстве мучат тети,
А в браке дети беребят⁵⁶.

⁵⁵ Россия у Бунина нередко обрисована как спящая или засыпающая страна, а в послереволюционном творчестве часто олицетворяется в образе спящей, засыпающей, мертвой или умирающей героини, которую видит во сне герой.

⁵⁶ Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч. в 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2004–2005. – Т. 2. – С. 61.

«Тети», «тетки» служат своего рода ретардацией любви, тем моментом, который отодвигает, но не отменяет ее, даже напротив, обещает ее победу, позволяет «недозволенному чувству» прорываться через все преграды (вспомним, кстати, строгую старуху-горничную в «Тане», не играющую никакой роли в развитии событий, но усиливающую переживания влюбленной героини)⁵⁷.

Другой «ретардирующий» герой «Некоторого царства» – «какой-то» «Иван Сергеевич» из телеграммы, где слова, лишённые знаков препинания, сливаются вплоть до абсурдного «племяннице лошади». Текст телеграммы в миниатюре моделирует текст рассказа в целом с его наплывающими друг на друга фрагментами. Телеграмма является «отправной точкой» для героя-сновидца. Анахронизм, сводящий в едином времени Пушкина и телеграф, даёт понять, что главный герой, Ивлёв, погружен в сон изначально, а не засыпает по ходу повествования. Весь рассказ, с первой фразы – это уже «некоторое царство» сна, беспрестанно открывающего все новые свои качества, меняющего свою глубину. Прочитав телеграмму, сновидец-Ивлёв отправляется в путь («Ивлёв видит себя уже в дороге»), и, с одной стороны, путь Ивлёва – это русская зимняя дорога (в «Грамматике любви» Ивлёв тоже путник, на лошади преодолевающий просторы русской провинции), а с другой стороны, – это воображаемая дорога, расстилающаяся в мыслях, мечтах героя, едущего на лошади и везущего с собой свои сны. Надо сказать, что «запоздалый ездок», «некто», направляющийся никуда и ниоткуда, – один из любимых образов автоперсонажа в прозе Бунина (кроме «Грамматики любви» можно назвать здесь «Полуночную зарницу», «Соседа» и мн. др. рассказы).

Нежеланный жених Иван Сергеевич упоминается трижды и кажется досадным препятствием, стоящим на пути Ивлёва к племяннице. С самого начала становится ясно, что племянница, «притворно» радующаяся предстоящей свадьбе с Иваном Сергеевичем, будто бы влечет к себе кого-то другого, кем потом, при дальнейшем погружении в рассказ, окажется Ивлёв. Смерть тетки убирает или отодвигает нежеланного жениха, теперь свадьба должна быть отложена или не состояться вовсе – судьба племянницы, лишившейся властной тетки, может повернуться как угодно. Но поворачивается

⁵⁷ «– Отойдите за ради Господа. Того гляди, старуха зайдет...

– Какая старуха?

– Да старая горничная, будто не знаете!» [7; 95].

не судьба племянницы, не ход событий—поворот делается в повествовании. Крик «Барышня!» обрывает одну картину, и она меняется на совершенно другую, где остается, однако, тот же антураж (темная прихожая) и та же племянница, но из второй сцены изымается тетка, а отстраненный рассказчик, бывший ранее только визионером, становится героем. Между репликой «Барышня» и началом следующего абзаца проходит разлом текста. По кинематографическим законам читатель видит один и тот же эпизод «в прихожей», одну и ту же героиню—племянницу, присевшую на ларь и снимающую ботинок,—дважды, только в первый раз проигрывается сцена смерти, во второй раз—любви, кинолента будто бы перематывается назад (а с мотива перематывающейся бумажной «ленты» рассказ начинается), освобождая место для нового, по-другому развернутого сюжета.

Ход повествования во многом определяется постоянной игрой в реалистические описания. Множество анахронизмов, сбивающих читателя с толку (взять хотя бы то, что вместе с Ивлевым в первых фразах рассказа мы читаем телеграмму, посланную едва ли не с того света, вероятно, ту самую телеграмму, которую только хотела, но не успела отправить тетка⁵⁸), примиряют с алогичностью сна, но в то же время большую часть текста занимает ясное, переполненное осязаемыми деталями описание возвращения тетки и племянницы домой. На фоне моментов сновидческой неопределенности оно лишь обостряет свои «живые», «правдоподобные», черты: усадьбу за деревней, спину кучера, его праздничный наряд и щегольской, в старинных традициях жест,—полукруг перед крыльцом усадьбы. Возвращение тетки и племянницы домой столь зримо, что когда на реплике «Барышня!» картина обрывается, то инерция линейного действия оказывается резко сломленной, заставляя со всей остротой почувствовать, что сюжет, как сон, развивается не последовательно, а в параллельных зонах, причем совершенно разные зоны могут быть вложены в один

⁵⁸ Условность любых письменных посланий в художественном тексте может быть проиллюстрирована примером из «Онегина», где, как отмечено Ю. Н. Чумаковым, письмо Татьяны находится одновременно у Онегина («Та, от которой он хранит / Письмо...») и у Автора («Письмо Татьяны предо мною...»). Ю. Н. Чумаков объясняет подобные «противоречия» «альтернативностью» модальностей онегинского текста (см.: *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа.—М.: МГУ, 1999.—С. 106). Альтернативная модальность свойственна и лирической прозе Бунина, и хотя у Бунина речь, возможно, идет вообще о разных телеграммах, но покров сна, которым окутан рассказ, позволяет соединить два этих послания—недочитанное/неполученное и недописанное/неотправленное.

и тот же пространственный континуум: в данном случае темная прихожая представляет собой место, где одновременно разворачивается несколько сюжетов. Это напоминает классические примеры «двоения» пространств, как в «Лесном царе», где приникшие друг к другу отец и сын проживают разные сюжеты, находясь в разных, параллельных сегментах одного и того же пространства. Более того, сновидец-Ивлев, чьи лошади незаметно исчезли, растворились за санями, в которых едут тетка и племянница⁵⁹, не просто превращается из наблюдателя в героя, а, будучи рассказчиком, точкой, от которой начинается повествование, выводит в герои сам себя.

Имя «Ивана Сергеевича» примечательно тем, что копирует имя одного из любимых писателей Бунина–Тургенева, а, кроме того, повторяет имя автора рассказа. Собственное имя Бунина «Иван» обыгрывается в его прозе на разные лады, становясь «маркером» русского героя (Иоанн-Рыдалец из одноименного рассказа). Несостоявшаяся свадьба позволяет увидеть в Иване Сергеевиче и его невесте героев несбывшейся судьбы, каковых у Бунина великое множество, даже преобладающее большинство, и среди причин несбывшихся сюжетов не только смерть, но и революция, изгнание, как в «Тане», где последнее свидание героев оборвано финальной отбивкой:

«Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» [7, 109].

К сказанному стоит прибавить и то, что сновидец Ивлев тоже в некотором смысле «Иван», поскольку фамилия «Ивлев», как уже несколько раз подчеркивалось, анаграммирует имя и отчество автора рассказа. Таким образом, нежеланный персонаж-препятствие Иван Сергеевич как бы вопреки сюжету ловит на себе отсветы главного героя, придает ему зеркальный объем. Вообще, обычный литературный прием—удвоение персонажей может скрывать за собой разные типы

⁵⁹ Причем лошади, на которых едут тетка и племянница, описаны столь детально и с такого близкого расстояния, что кажется, будто сам рассказчик, Ивлев, сидит в санях вместе с племянницей и теткой, а ведь ранее он видит себя одного «в дороге в глухой России, глубокой зимой». Т.о., сани Ивлева то ли нагоняют сани тетки и племянницы, то ли теряются, а точка зрения рассказчика, приблизившись вплотную к героиням, приобретает некоторую неопределенность: «Он видит» в третьем абзаце сменяется на «И это радует», и субъект «радости», возможно, уже не «он», Ивлев, и даже не племянница, субъектное поле глагола «радует»—это сложный синтез. Далее в тексте статьи об этом еще будет идти речь.

соотношений: от контраста до сложнейших типов соотнесенности. Иван Сергеевич и Ивлев – не «лед и пламень», а какое-то мерцающее двойничество, позволяющее теме сбывшегося/несбывшегося развернуться во всевозможных ее вариантах. Герой-рассказчик в лирической прозе зачастую копирует свойства лирического героя, его мир как бы «наслаивается» на другие миры, захватывает их в свою область, преодолевая тем самым тесные границы своего «я». Ивлев предстает, таким образом, путником, направляющимся к выходу из своего «я», к выходу за собственные пределы.

Вернемся, однако, к сюжету. Смерть тетки, конечно, должна помешать «празднику» и «свадьбе» с Иваном Сергеевичем, но логические причины и следствия отменяются сновидческим текстом. Веселье племянницы по поводу свадьбы с Иваном Сергеевичем – это не только притворное чувство, разыгрываемое для тетки, но и настоящее счастье, повод для которого – не Иван Сергеевич, а «что-то» другое, более абстрактное и неопределенное: «Но в санях, среди прочих московских покупок к свадьбе и празднику, лежат удивительные шведские лыжи, купленные племянницей в Москве. И это радует, обещает что-то такое, от чего замирает сердце». «Свадьба» умножена праздником, рождественские и святочные мотивы обогащают свадебный сюжет, предполагая в нем неожиданную, «чудесную» развязку событий в духе святочных рассказов. «Лыжные», «шведские» коннотаты тоже прибавляют к русской теме какие-то дополнительные оттенки: северная страна, Россия, в поэтическом мире Бунина нередко метонимически подменяется другими холодными краями: в «Неизвестном друге» с Россией имплицитно связывается Ирландия, в «Пингвинах»⁶⁰ из Гурзуфа, Бахчисарая и Ялты сон уводит героя в Антарктику, в финале «Зимнего сна» влюбленные мчатся в Гренландию, а здесь «шведские лыжи» продляют перспективу русской зимней дороги вплоть до чужих берегов Балтийского моря. Стоит вспомнить, что в «Людмиле» Жуковского жених-мертвец увлекает возлюбленную в псевдогоготическую «Литву», обернувшуюся

⁶⁰ Рассказ «Пингвины» 1929 года тесно перекликается с «Некоторым царством» во многих художественных приемах и мотивах, «Пингвины» – это тоже сон с плотным пушкинским подтекстом, с многочисленными ложными пробуждениями, с балладной ездой на лошадях («И лошади бегут как-то не в меру ровно, и ямщик на облучке так неподвижен и безличен, что я его даже плохо вижу, – и только чувствую и опасаясь, потому что бог его знает, что у него на уме» [5; 392]), с неожиданными переключениями планов.

кладбищем.

В миниатюрном тексте «Некоторого царства» едва намеченный сюжет имеет сразу несколько развязок, а само повествование, стремясь к финалу, будто бы не достигает его: итоговую точку можно представить, к примеру, там, где умирает тетка и старушонка вскрикивает «Барышня!», а в другом варианте повествование могло бы завершиться многоточием предпоследнего абзаца, и тогда обе кульминации (смерть тетки и свидание) оказались бы равноправными и самостоятельными фрагментами сна. Но в рассказе есть еще один, последний, абзац. «Ступенчатое» завершение имитирует пробуждение героя, наступление дня: «Весь следующий день Ивлев...». Кажется бы, на «следующий день» ночь и мрак должны быть вытеснены светом, однако ни одного слова об изменившемся освещении в последнем абзаце нет, наступивший день не контрастен по отношению к ночи, он проходит в сумраке ночи, так что сон Ивлева будто бы продолжается. Рассказ «В некотором царстве» принадлежит к многочисленным ноктюнам Бунина, среди которых и «Несрочная весна», и «В ночном море», написанные в том же 1923 году в Приморских Альпах. «Ноктюность» повествования еще раз заставляет вспомнить о романтической балладе–жанре, призванном живописать все богатство красок романтической ночи и сна.

Переливающиеся краски ночи, отсутствие в сюжете пробуждения героя (вернее, пробуждение, похожее на продолжение сна) придает тесту «текучесть», иллюзию отсутствия конца. Внутри себя пространство рассказа предельно насыщено недосотворенными сюжетами с множеством героев: телеграфист, Иван Сергеевич, тетка и ее племянница, кучер, выбежавшая из задних горниц суетливая старушонка, Ивлев (7 персонажей на страницу текста!) Все герои имеют разную степень «проявленности»: кого-то можно разглядеть лучше, кого-то хуже, Ивлева мы не видим, поскольку он появляется «изнутри» собственного сознания, мы слышим то «живые» и внятные реплики, то сбивчиво переданную косвенную речь; все герои неожиданно появляются и так же неожиданно исчезают, а Иван Сергеевич не появляется вообще. В результате создается ощущение, что в рассказе есть еще «кто-то» невидимый, чье присутствие придает лесу, окружающему усадьбу, сценам смерти/свидания необыкновенные черты. Кто «царит» в этом «царстве», кому оно принадлежит? Чье-то таинственное присутствие имеет почти безличный или обобщенно-личный статус, явно проскальзывающий

в местоименно-соотносительной конструкции безличной фразы «И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось...», не позволяющей различить субъекта предчувствия. Это «то самое, что предчувствовалось...» объединяет всех героев какой-то надличной силой, скрывающей за собой не только смерть тетки, но и ожидаемое свидание, любовь, свадьбу, судьбу⁶¹. Некоторого уравнивания всех предчувствий Бунин достигает повтором эпитетов «слабый и сладкий», объединяющих предсмертный вскрик тетки и любовную истому племянницы. Отметим кстати, что тетка и племянница тоже в некотором смысле удваивают друг друга, воплощая одну из любимых тем Бунина – тему взаимообратимости смерти и любви. Один на двоих вскрик создает видимость, будто племянница снимает его буквально с уст умирающей тетки. «Оптика» рассказа подобна его звуковому строю: взгляд Ивлева («Он видит...») как бы «перенимают» племянница и тетка («Обе пристально смотрят...»), затем «в́иденье» возвращается то ли Ивлеву, то ли еще большей, «всеведущей» инстанции («А в окне виден...»), а кульминационный момент повествования отмечен фиксацией на «дивном блеске черных глаз» племянницы.

Ступенчатый финал и неуклонно проведенная на всем протяжении текста тема сна превращают «Некоторое царство» в одно «мгновение лирической концентрации»⁶²: бесконечный текст начинается в той же точке, где и заканчивается. Эта мысль подсказывается Ю.Н. Чумаковым, описавшим финальный стих «Онегина» – «Итак я жил тогда в Одессе» как «смысловое сгущение», которое приводит в действие «внутренние силы сцепления» романа, заставляя «перекликнуться конец с началом “Онегина”»⁶³. Подобный подход возможен не только в отношении «Онегина», но и в отношении любого текста лирической природы, и дело здесь, как нам кажется, не в перекличке мотивов начала и конца, а в том, что правила стихового членения проецируются на область композиции. Финал лирического текста становится, в интерпретации Ю.Н. Чумакова,

⁶¹ То же неопределенное субъектное поле обнаруживает себя и в других фрагментах рассказа, см. сн. 59.

⁶² О лирической концентрации как об одном из конституирующих качеств лирического текста пишет Т.И. Сильман. См.: *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 6, 10 и др.

⁶³ *Чумаков Ю.Н.* Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 95.

своего рода композиционным анжамбманом. Бегло поясним эту мысль, вообще-то требующую отдельной разработки.

Как известно, универсальное деление стихотворного текста на равные отрезки актуализирует не одно, а сразу два деления – стиховое и синтаксическое/грамматическое («речевое» – в терминологии Ю. Н. Тынянова), одно деление входит в конфликт с другим: только что установленные границы стиха тут же снимаются границами интонационными, спорят с ними⁶⁴, как ритм спорит с метром. Конфликт такого же типа открывает Ю. Н. Чумаков в композиции лирического произведения, говоря о финальном реверсе и о «композиционной множественности»: «Множественность композиционного членения как явление нестабильности текста свидетельствует о “раскачивании” лирическим сюжетом объема и соотносимости компонентов, и это лишний раз указывает на существование композиционного ритма»⁶⁵. Разделенный на части лирический текст уже готов сомкнуться, обнаруживая тесное сцепление всех своих частей и в то же время возможность все новых и новых расхождений между всеми своими звеньями.

Возможно, аналогия между законами стихового и композиционного членения покажется неожиданной, и все же в какой-то мере можно проследить сходство синтаксического и сюжетного движений. Синтаксис влечет фразу вперед, тогда как ограниченная длительность стиха заставляет ее разбиваться на части. Точно так же разбивается сюжет, который стремится линейно развернуться, но композиционное членение прерывает сюжетное, вступает с ним в конфликт, в результате сюжет возвращается в точку своего начала, «скручиваясь», концентрируясь, одним словом, сюжет превращается в лирический сюжет в том понимании, которое предложил для этого термина Ю. Н. Чумаков⁶⁶.

Попробуем на нашем примере показать подвижность

⁶⁴ Интонирование Б. Эйхенбаум связывал с «мелодикой стиха», отмечая при этом, что «развитая интонационная система может придать стиху действительную мелодичность, не соединяясь с эффектами инструментовки и ритма <...> Ритмическая подвижность... скорее противоречит принципу мелодизации, чем помогает ему». (*Эйхенбаум Б. Мелодика стиха.* – Петербург: Общество изучения теории поэтического языка, 1922. – С. 10).

⁶⁵ Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – С. 61.

⁶⁶ Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета.

композиционных границ, проявляющуюся не только в начальной и финальной точках, но и по всему тексту. Мы уже обратили внимание на очевидный разлом текста, пролегающий там, где начинается второй возможный финал сюжета о племяннице: «А в окно виден снежный двор...»⁶⁷. Описание вида из окна, использование мотива окна с целью совмещения, взаимоналожения внешнего и внутреннего пространств—это один из любимых приемов Бунина (и среди художников Бунин, конечно, далеко не одинок в любви к этому приему). Мотив окна можно отыскать едва ли не в каждом прозаическом и во многих стихотворных произведениях Бунина, с вольно переведенной цитаты из Мопассана «Я открыл окно, и в лицо, в грудь, в душу мне пахнул очаровательный холодок ночи» [7; 345] начинается последний рассказ Бунина «Бернар». Иногда кажется, что писатель осознавал едва ли не избыточность этого мотива, во всяком случае, порой он вычеркивал «законы» пейзажи и цитаты из черновиков⁶⁸. Сохранилось любопытное свидетельство того, как однажды Бунин сочинил шуточное стихотворение от лица некоего «мы», составленного из лирического «я» и «Бунина»:

Позабывши снег и выюгу,
Я помчался прямо к югу.
Здесь ужасно холодно,
Целый день мы топим печки,
Глядим с Буниным в окно
И гуляем как овечки⁶⁹.

⁶⁷ Вокативное «Барышня!» окликает не только героиню, но и весь текст рассказа, поскольку в ответ на этот зов текст разворачивается по-новому, открывая лицо своей главной героини, у которой нет даже имени. Вместе с окликом племянница «изымается» из всего предшествующего контекста, перестает быть равновеликой ему и выходит на первый план, и все последующие части рассказа посвящены уже только ей. И теперь отсутствие имени придает образу племянницы абстрактность, символичность и обобщенность, которыми обладает все «некоторое царство», она сама становится «некоторым царством» в душе Ивлева. Из безымянной неизвестной (а тема незнакомки—тоже одна из любимых у Бунина, см. рассказ «Неизвестный друг») племянница становится сразу всем.

⁶⁸ Это видно, к примеру, по рукописи рассказа «Неизвестный друг», где в письме героини от 22 октября был такой отрывок: «Помните ли Вы эти несравненные строки: “В <нрзб.>, едва проснувшись, я отворил окно—Тотчас же мне захотелось любить, я даже чувствовал любовь к себе...”» (РГАЛИ, ф. 44, оп. 3, ед. 7, л. 12). В окончательном тексте это окно исчезнет вместе с цитатой.

⁶⁹ Чехова М. П. Из далекого прошлого // *Вокруг Чехова*. — М., 1990. — С. 357.

Лирический герой Бунина, глядящий с «Буниным» в окно, – это пародийный прообраз Ивлева, рассказчика, который как бы «в окне» видит себя в своих снах, развернутых на просторах «некоторого царства». Мотив окна создает рамку, выделяет картины воображения и памяти в отдельный мир, который столь убедителен, что, кажется, почти теряет связь с внутренним миром Ивлева, овнешняет его, воплощает до самостоятельного сюжета. И в то же время сюжет оказывается неовнешненным, не открывается полностью. Зачин «А в окно виден...» отделяет все рассказанное о тетке и ее племяннице от дальнейшего продолжения, но в то же время все части рассказа остаются неразрывно слитыми. Резкий обрыв одного сюжета на словах «А в окне виден...» заставляет вспомнить, что и начинается рассказ «возле мерзлого окна», именно там Ивлев начинает «видеть» («Бумажная лента медленно течет с аппарата возле мерзлого окна <...> но Ивлев видит себя <...> Он видит»). Как видение появляется племянница, которая присаживается «на старинный ларь возле окна» (уж не то же ли это окно, у которого грезит Ивлев?), и оказывается, что долгая зимняя дорога из Москвы в имение буквально совмещена с теплым и темным домом, а внешнее и внутреннее пространства не чередуются, а просто выступают друг из-под друга, обыгрывают друг друга. Кстати, есть одна деталь, подчеркивающая тесную спаянность внешнего, заоконного, и внутреннего, домашнего, пространства: прихожая «уютно устлана попонами»⁷⁰, и попоны в прихожей возвращают к предыдущим абзацам с дорогой и бегущими по ней лошадьми, отсылают к богатым «ковровым саням», в которых только что сидели тетка и ее племянница. Таким образом, повествование неумолимо приближается к кульминации и в то же время с силой отбрасывается назад, ретардирует, а установленные между картинами и эпизодами границы тут же нарушаются, открывая возможность для других, новых членений.

Взаимовключенность внешних и внутренних пространств, описанных в тексте, взаимное притяжение всех эпизодов текста и в то же время их «отдельность» аккомпанирует теме рассказчика, Ивлева, сознание которого бесконечно меняет свои контуры. Не случайно слово «*общим*» в последнем абзаце выделено курсивом,

⁷⁰ Позже Бунин повторит эту деталь в «Балладе», описывая предрождественские хлопоты в старинной русской усадьбе: «Под эти праздники в доме всюду мыли гладкие дубовые полы, от топки скоро сохнувшие, а потом застелили их чистыми попонами...» [7; 17].

курсив призван сделать еще более убедительным свидание героев, вырвать его из области сна (сны не бывают общими), «овнешнить» его, но не до «реальности», а до чего-то еще большего. Свидание героев связывает между собой разделенное навеки, оно происходит вне реальности, поверх нее, но по силе превосходит реальное событие. Дело в том, что лирическое событие не вписывается в направленный «вперед» ход времени, не соблюдает линейных законов⁷¹, поэтому лирику (и лирический отрывок Бунина «В некотором царстве», в том числе) можно назвать ментальным экспериментом, из тех, о которых Й. ван Баак пишет: «Направленный ход времени <...> образует основу для проявления и узнавания 'события' как такового. С этим связан неминуемый факт необратимости времени. Однако, как каждый из нас по личному опыту может утвердить, этот факт вызывает ментальные эксперименты именно в обратимость времени <...> Развертывание 'всего происходящего' (то есть совокупность всех происшествий, процессов и событий) тогда подразумевало бы завертывание того же, т. е. обратный ход, как во временно-пространственном, так и в каузальных сцеплениях его»⁷². В бунинском повествовании совершается «обратный ход» времени – вопреки революционной катастрофе повествование устремляется назад, происходит «завертывание» сюжета, дающее возможность почувствовать силу личного авторского противостояния навязчивой событийности реальной русской истории.

Несмотря на то, что рассказ «В некотором царстве» написан прозой, он представляет собой лирическую конструкцию, подобную стихотворению со множеством композиционных членений и поливалентными связями между сегментами, кроме того, в бунинском повествовании улавливаются некоторые оттенки романтической баллады. Именно здесь еще раз уместно будет вернуться к мысли о том, что баллада – реликтовый жанр, выходящий из синкрета доновременной ментальности, содержащий в себе эпическое происшествие, окрашенное лирическими эмоциями и скрывающее острый драматический конфликт. Жанр прозаической миниатюры, как и баллады, наделен большим потенциалом, позволяющим в прозе пробудить лирические и драматические возможности, сделать их не менее сильными, чем в стихе. Прозаическая миниатюра Бунина

⁷¹ См. об этом: *Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. – С. 52–55.

⁷² *Баак, Й. ван.* Событие и событийность. Некоторые когнитивные наблюдения и художественные казусы // *Событие и событийность.* – М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. – С. 87–88.

тоже воспринимается как синкрет всех трех родов, актуализированных лирической природой текста.

Малые художественные формы можно бесконечно разглядывать в их микропоэтике, и в этом тексте найдется множество деталей, способных заставить еще и еще раз пережить описанное. И чем подробнее становится анализ, чем больше он ветвится и разрастается, тем ближе аналитический дискурс в своих качествах подходит к неуловимому и недосягаемому предмету анализа, прикосновение к которому заманчиво и иллюзорно.

* * *

Три рассмотренных рассказа можно было бы назвать несобраным «ивлевским» циклом в творчестве Бунина: одна и та же фамилия главного героя притягивает тексты друг к другу, — но Бунин не ставит их вместе, видимо, разводя в своем сознании. Перед нами один автоперсонаж, но в то же время он каждый раз возникает в новом своем облике, в новой ипостаси, и по степени включенности Ивлева в сюжет тексты сильно разнятся между собой. В первый раз, в «Грамматике любви», Ивлев выступает в качестве визионера, сквозь него проходит чужой сюжет. Причем, в самом начале рассказа, когда на пути к поместью Хвошинского Ивлев заезжает в соседнее имение, кажется, что между Ивлевым и графиней вот-вот завяжется любовная интрига. Но Ивлева ждет не свой, а чужой роман, в память о котором он покупает старинную книгу, вместе с трогательными стихами об этой любви до гроба и за гробом.

В «Зимнем сне» все события происходят с самим Ивлевым, но не наяву, а во сне, что дает возможность увидеть впечатляющие картины расщепленного «я» героя, которые одновременно являются изображением творческого сознания и сложной, многослойной природы бунинского повествования. Такова она и в последнем рассказе, уносящем читателя, вместе с погруженным в сонные грезы героем, в некоторое волшебное «царство», где не засыпающий (как в «Зимнем сне»), а уже спящий к началу повествования Ивлев сам производит себя в герои собственного сюжета.

В конечном итоге остается впечатление, что Ивлев в этих рассказах все ближе подходит к автору, так что «Некоторое царство» оказывается чем-то вроде маленького тайника авторского сознания. Как бы то ни было, в течении нескольких лет Ивлев свободно гуляет в творчестве Бунина по своим уездам, имениям и остается в России, когда Бунин уезжает во Францию... Одним словом, Ивлев — это странник и домосед, воплощающий противоположные качества авторского «я», как и вообще человеческой жизни.

**Феномен отсутствия в рассказах Бунина:
«Неизвестный друг», «Речной трактир»,
«Визитные карточки»**

Внимание ко всему, отодвинутому на периферию, исчезающему и исчезнувшему, необыкновенно заострено в художественном мире Бунина. Целое поколение писателей-эмигрантов осознает себя «уходящей натурой» разрушенной страны, и на первый план выдвигаются мотивы отсутствия, непрявленности, невоплощенного. Богатая и бесконечно разнообразная палитра минус-приемов формирует образ исчезновения, и это можно увидеть едва ли не в каждом тексте. Предметом нашего внимания станут три рассказа И. А. Бунина, в чем-то схожие по сюжету, но абсолютно различные по стилистике и характеру минусирования – «Неизвестный друг», написанный Буниным в 1923 году, а также «Визитные карточки» (1940) и «Речной трактир» (1943) из «Темных аллей».

***Новелла в «письмах без ответа» как образ
«мира без меня»: «Неизвестный друг»***

Рассказ «Неизвестный друг» был опубликован впервые в альманахе «Златоцвет»¹, вышедшем в Берлине в 1924 году и включавшем в себя стихи и прозаические миниатюры, а также хронику литературно-художественной жизни Европы и России. Альманах был прекрасно иллюстрирован, заключен под обложку с рисунком И. Билибина², содержал все рубрики, традиционно присущие русскому модернистскому журналу, и даже шрифтами точно повторял «Аполлон». Все это позволяло увидеть в эмигрантском издании 1924 года живую реплику дореволюционного прошлого России. Конечно, «Неизвестный друг» Бунина занимал в альманахе главное место, поскольку принадлежал перу признанного писателя-академика, покинувшего родину в 1920 году.

И в контексте «Златоцвета», и в контексте творчества Бунина

¹ *Златоцвет*. Берлин, 1924. Рассказ Бунина – на с. 9–11.

² Рисунок представляет собой вариацию любимой и вечно повторяемой И. Билибиным темы – на обложке «Златоцвета» изображен монастырь, обнесенный мощной стеной, в эмигрантском контексте иллюстрация Билибина обретает новые смыслы: сам альманах превращается в укрепленный островок нетленной культуры прошлого.

этот рассказ чрезвычайно репрезентативен, он задает тему «писатель и читательница», к которой Бунин впоследствии будет неоднократно возвращаться, к тому же «Неизвестный друг» может быть рассмотрен как манифест поэтики Бунина, и опыт такого рассмотрения предпринят в одной из работ О. В. Сливацкой³. Для нас в этом тексте важны некоторые, порой едва заметные детали и скрытые, частично или полностью, участки сюжета, теневые стороны композиции, семантические лакуны,—одним словом, все, что связано с микро- и минус-поэтикой.

«Неизвестный друг»—это рассказ в письмах, написанных, как свидетельствуют датировки, за месяц с небольшим—с 7 октября по 10 ноября неведомо какого года, четырнадцать писем без подписей и обращений, и отсутствие, минусирование этих обязательных моментов эпистолярного жанра делает разделенные лишь числами фрагменты похожими на отрывок из дневника, непонятно когда начатого и не имеющего конца.

О героине читатель узнает немного: она принадлежит к высшему сословию, «не молода <...>, но... была когда-то не совсем дурна и не слишком резко изменилась...»⁴. Особенность сюжета обусловлена тем, что героиня не знакома лично со своим адресатом и обращается к нему вопреки правилам этикета, вдохновляемая его творчеством, его художественным, а не реальным «я». Сам герой в качестве персонажа так и не появляется, и сюжет рассказа становится своего рода сюжетом без героя: сначала героиня не надеется на ответ, затем мягко просит ответить, потом просто требует ответа, и, наконец, отчаявшись, прекращает писать. Автор этих писем, заметим, ни разу не называет имя своего адресата, хотя, разумеется, знает его («знала Вас лишь по имени» [5; 91]). В противоположность пишущей читательнице молчаливой и тем самым отсутствующий писатель остается в неведении относительно имени своей нечаянной корреспондентки: вместо того, чтобы подписывать письма, она не без иронии называет себя «неизвестным другом», подчеркивая известность своего адресата⁵.

³ Сливацкая О. В. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: pro et contra. — СПб., 2001. — С. 465–478.

⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. — М.: Худ. лит., 1966. — Т. 5: Повести и рассказы 1917–1930 г. — С. 90.

⁵ В черновике «Неизвестного друга» письмо от 11 октября заканчивалось так: «Город Вы знаете, он на почтовом штампе. Прибавьте только *poste-restante*, N. N.» (РГАЛИ, фонд 44, опись 3, ед. 7, л. 7). В чистовом варианте Бунин убирает

Однако название рассказа полисеманлично, не героиня, а писатель остается для читателя «неизвестным другом», а героиня, прячась за эпитет «неизвестная», является таковой лишь отчасти: открывая одно за другим ее письма, мы все больше узнаем о ее душевной жизни. При этом текст «покачивается» на волне приближения-отталкивания героини от адресата, и на пустующем месте героя создается некая скрытая под покровом неопределенности, но притягательная энигматическая сущность. Впрочем, таковой в значительной мере остается и героиня.

Рассказ «Неизвестный друг» может быть рассмотрен как своего рода лирический этюд, где из двух персонажей от одного остался лишь «знак героя»⁶, а другой, подобно автору-лирику, записывает нюансы собственных чувств и настроений. Звенья сюжетной цепи отдаляются друг от друга, образуя событийные пробелы и пустоты. Здесь уместно вспомнить, что семантическую пунктирность Ю. Н. Тынянов считал основным импульсом лирической динамики, тыняновские «кажущиеся значения», «видимости значения» – это знаки слов, событий, героев, которые мерцают на месте обязательных для лирики и лирической прозы «семантических пробелов»⁷. В лиро-эпическом тексте семантический пунктир искажает, деформирует не только линейные грамматические связи между словами, причинно-следственные закономерности фабулы, разрывает сюжетную цепь, он меняет и самого героя: «Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является *герой* – объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов. Но в ходе *стихового* романа эти элементы деформированы; сам внешний знак приобретает в стихе иной оттенок даже этот, весьма примерный адрес, и подобие инициалов «N. N.».

⁶ Формалистскими терминами «знак героя», «сюжетный знак» активно пользовался В. Гофман, считавший, что тотальная депсихологизация современной литературы (литературы 20-х годов прошлого века) является первым шагом на пути к превращению героев в «алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане». В. Гофман называет героя русской литературы 20-х годов «недифференцированным персонажем», «знакомым незнакомцем»: «Герои символизируют тематические тезы автора. Они – иллюстрация, пример. У них нет психологии и нет судьбы – они приготовлены обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию. Они не говорят, не действуют, не “переживают”. Все это делает за них автор». (См.: Гофман В. Место Пильняка // «Младоформалисты»: Русская проза. – СПб., 2007. – С. 212–213).

⁷ О «кажущейся семантике», «видимости значения» см.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Вопросы поэтики. – Л., 1924. – Вып. V. – С. 78–87.

по сравнению с прозой»⁸. Если отвлечься от жанрового аспекта, важного для Тынянова, и размышлять об эпической и лирической природе вообще, то можно сказать, что в поэтическом тексте, по сравнению с эпическим, возрастает разнородность и динамичность всех элементов, собранных под «знаком героя», при этом сама условность этого знака может, в принципе, достичь некоторого абсолюта. Иными словами, *все, что угодно*, или даже *ничто* может оказаться сильнейшим смысловым сгустком, который, будучи обведен «кружком имени» или «знаком имени», как и в нашем случае, даст интенсивное ощущение присутствия героя, минусирова его конкретные черты. И с этой точки зрения образ незнакомца, а еще лучше – незнакомки представляет собой идеальную рамку, способную вместить в себя все национальное, эпохальное, авторское и т. д.

Композиция бунинского рассказа, выстроенного как череда писем без единого комментария, заставляет вспомнить исток жанра. Классический роман или новелла в письмах XVII–XIX вв. обычно воссоздают ту или иную сюжетную перипетию, разрешение которой наступает в кульминационный момент, а иногда, как, например, в «Опасных связях» Ш. де Лакло, сама интрига здесь же задумывается, планируется и направляется. Рассказ «Неизвестный друг» только начальным сюжетным импульсом напоминает классический роман в письмах. По мере того, как ответа все дольше и дольше нет, все более возрастает лирическая концентрация в поле героини. В рассказе напрямую явлено лишь одно – «перформативное» – действие: героиня пишет о том, что она пишет письма, не требуя или требуя ответа⁹. Упомянув первое, что приходит в голову в связи с «Неизвестным другом», – «Письма к знакомке» П. Мериме и «Письмо знакомки» С. Цвейга, назовем еще, вторгаясь в глубь времен, «Португальские письма» Гийерага 1669 года (пять посланий монашенки Марианы, адресованных покинувшему ее возлюбленному), которые А. Д. Михайлов определил как «лирическую трагедию»¹⁰. У Бунина герои не только не знакомы, они никогда не видели и не увидят

⁸ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 56.

⁹ Значимость «мотива безответности», «молчания» подчеркивает в рассказе О. В. Сливцкая, отмечая «существенную разницу между отсутствием ответа и безответностью» (см.: Сливцкая О. В. Основы эстетики Бунина... – С. 466).

¹⁰ Михайлов А. Д. «Португальские письма» и их автор // Гийераг. Португальские письма. – М., 1973. – С. 234.

друг друга: сюжет отсутствия доведен до предела¹¹, который можно обозначить формулой «мир без тебя», причем формула эта чаще всего обнаруживает в подобных текстах еще и свой негатив: «мир без меня»¹².

Явные знаки отсутствия позволяют найти множество их скрытых аналогов по всему тексту. Кроме героя, минусируются его произведения: героиня «Неизвестного друга» то и дело ссылается на прочитанные ею книги этого известного писателя, но мы не получаем представления ни об одной из них: нет ни названий, ни намек на жанр, в котором эти «книги» написаны, ни одной более или менее точной цитаты. Героиня только «отталкивается» от прочитанного, иногда «дописывая», «дорисовывая» выраженные в них мысли. При этом происходит подстановка: неизвестная читательница замещает собой известного писателя, ведь ее волнуют вовсе не сюжеты его книг (она вообще решительно отменяет сюжетность, интригу, «рассказ»), а профессиональные писательские проблемы: третье, четвертое, одиннадцатое письмо превращены едва ли не в трактаты по эстетике: «Что побуждает писать Вас? Желание рассказать что-нибудь или высказать (хотя бы иносказательно) себя? Конечно, второе. Девять десятых писателей, даже самых славных, только рассказчики, то есть, в сущности, не имеют ничего общего с тем, что может достойно называться искусством. А что такое искусство? Молитва, музыка, песня человеческой души...» [5; 96]. Здесь за «известным писателем» и его «читательницей нежной», разумеется, трудно не угадать самого автора этого рассказа.

Минус-прием имеет отношение не только к образу героя. Несмотря на то, что героиня многое рассказывает о себе, а тональность ее писем местами даже интимная, какие-то ключевые моменты ее биографии остаются не ясны, обойдены молчанием.

¹¹ Данный сюжет может быть еще более обобщенным—как в «Письмах незнакомке» А. Моруа, где перечисляются идеальные качества идеальной дамы. Бунина интересовали и такие, абстрактные построения, стоит вспомнить только идеальный портрет красавицы со страницы «старинной книги» в «Легком дыхании» («черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки...» [4; 360]). В «Неизвестном друге» героиня конкретна, принципиально не «типажна», уникальна, но одновременно ее образ несколько обобщен.

¹² Формулу «Мир без меня» А.К. Жолковский выбирает для целого кластера текстов, объединенных этим лейтмотивом. См, например: *Жолковский А.К.* Загробное стихотворение Бунина // *Жолковский А.К.* Новая и новейшая русская поэзия. — М. 2009. — С. 53–55.

В первом, самом коротком тексте, написанном на обороте открытки с изображением лунной ночи над Атлантикой, она сразу сообщает своему адресату, что живет в Ирландии. Из второго письма выясняется, что Ирландия – не родина, а чужая для нее страна, куда ее «навек забросила судьба». Еще позже мы узнаем, что героиня замужем, что ее муж – француз, что она «познакомилась с ним однажды на французской Ривьере, венчались в Риме». Трижды героиня восторженно поминает Италию («О Италия, Италия и мои восемнадцать лет...» [5; 93]; «что и у меня была молодость, весна, Италия...» [5; 96]), но это тоже не ее родина. Рассказ вообще изобилует географическими ориентирами: героиня остро и точно чувствует ландшафт, его положение в мировом пространстве, окружающий Ирландию океан, путь по которому намечен далеко на запад – «до Америки» («я где-то в чужой стране, на самых западных берегах Европы, на какой-то вилле за городом, среди осенней ночной темноты и тумана с моря, идущего вплоть до Америки» [5; 92]). На фоне столь ярко намеченного западного направления обнажается зияние, фигура умолчания на востоке, который будто бы отсечен, навсегда «отрезан», убран из области восприятия героини, любующейся чужими берегами, но глубоко переживающей свое экзистенциальное одиночество. Не случайно публикация этого рассказа в «Златоцвете» предварялась изящной иллюстрацией с изображением женской фигуры, окутанной снежной дымкой. Снег на картинке усиливал «пустотную» семантику текста, добавляя к холодному молчанию героя «русские» ассоциации, связанные с далекой, зимней, уже будто и не существующей страной.

Если вспомнить к тому же об авторском указании на место и время написания этого рассказа: «Приморские Альпы, 1923», – и «втянуть» этот затекстовый топоним в рамки самого текста, то за умолчанием прочитывается еще один, более сильный, чем иллюстрация в «Златоцвете», намек на Россию как на возможную родину героини, которая, таким образом, пишет не только «в никуда», но и «ниоткуда». Очерчивающий героиню контур расширяется и начинает вмещать в себя и того писателя, от которого она так и не дожидается ответа, и самого автора рассказа, который вроде бы ни разу не вмешивается в повествование, оставаясь «за кадром», – на другом, не западном, а южном берегу Европы.

В основу «Неизвестного друга», как показал Л. Н. Афонин,

положена реальная переписка Бунина с Н.П. Эспозито¹³, уехавшей в 1874 году с отцом, петербургским профессором П.А. Хлебниковым, в Европу, а спустя несколько лет вышедшей замуж за итальянского композитора Микеле Эспозито и поселившейся с семьей в Дублине. Поводом для первого письма Н. Эспозито Бунину в 1901 году становится публикация нескольких рассказов писателя в «Русской мысли», отклик на которые и присылает Бунину эмигрантка из далекой Ирландии. Из опубликованных Л.Н. Афониним писем становится понятно, что, не имея рядом ни одного собеседника, говорящего по-русски¹⁴, Эспозито хранит связь с родиной благодаря книгам, журналам и призрачной возможности написать кому-то, пусть даже незнакомому, в Россию. Через 20 лет, когда Бунин сам оказывается оторванным от родной страны, он создает рассказ по мотивам своей давней и недолгой переписки, причем тема ностальгии, эмиграции специально не эксплицирована в рассказе вопреки тому, что в письмах Эспозито мотив потерянной родины звучит очень внятно. Скрытая тема легко угадывается и без знания истории создания текста («Рассказывавший о происхождении многих своих произведений, Бунин промолчал о предыстории “Неизвестного друга”»¹⁵, —отмечает Л.Н. Афонин), но, будучи спрятанным, «прикровенным», подтекст реальной переписки «тайно» сближает автора и героиню, создает для них двоих какое-то особое «интимное» поле.

Динамическому расширению контура героини в «Неизвестном друге» вторит местоименная игра. Несколько раз героиня в своих письмах разделяет и тут же соединяет местоимения, указывающие на нее и героя-писателя. Оставить героев без собственных имен, обозначить их местоимениями, соскальзывать с местоимений третьего лица к первому лицу и наоборот — узнаваемая особенность повествовательной манеры Бунина. Обозначить героев лишь местоимениями — это значит одновременно и отдалить, и сблизить их, «столкнуть» лицом к лицу — мимо множества конкретных обстоятельств, нивелировать частное и определенное перед лицом универсума и совместить в конечном итоге «я» и «ты», говорящего (пишущего) и слушающего (читающего): «Я не знаю, да и Вы не знаете,

¹³ Афонин Л.Н. О происхождении рассказа «Неизвестный друг» // Литературное Наследство. — М., 1973. — Т. 84. — Кн. 2. — С. 412–423.

¹⁴ Н.П. Эспозито сообщает Бунину, что говорит и пишет на четырех языках, читает на шести. См.: Там же. — С. 413.

¹⁵ Там же. — С. 422.

но мы оба хорошо знаем...» [5; 91]; «Ваши мысли становятся моими, нашими общими» [5; 91] (Курсив мой – Е. К.)¹⁶. Местоименная игра позволяет придать героям черты «невыразимого», обобщает все, что мы узнаем о них, но и восполняет «пустотность», подводит к границе, которая не отдаляет от предмета, а вплотную придвигает к нему. Комментируя теорию внутренней формы слова А. А. Потебни, В. В. Биbihин описывает в чем-то сходное явление, но не из области поэтики, а из области лингвистики: «Обусловление мысли, переход ее в знак совершается через “обозначение” ее чем-то невыразимым, потому что слишком близким к человеку, не оставляющим места для еще большей близости»¹⁷.

Чувства героини, о которых она говорит, тоже обобщены и отвлечены. Согласно привычному канону, роман в письмах должен содержать в себе любовную интригу. Оправдывая жанровые ожидания читателя, письма должны стать признанием в любви, тем более что в «читательнице нежной» «Неизвестного друга» легко угадывается далекое и расплывчатое отражение пушкинской Татьяны, совмещающее в себе и уездную барышню, пишущую письмо загадочному герою, «тому, кто мил и страшен ей», и жену князя Н., гордую «законодательницу зал» («В связи с положением моего мужа мне часто приходится бывать в обществе, принимать и отдавать визиты, бывать на вечерах и обедах» [5; 94]). Но, в отличие от пушкинской Татьяны, открытого признания в любви героиня не делает. Если слово «любовь» появляется, то оно «завуалировано», не обращено прямо на писателя, уходит куда-то в сторону, как бы случайно отсылая к героям шекспировской трагедии (в седьмом письме: «Разве был, например, хоть один Ромео, который не требовал взаимности даже и без всяких оснований, или Отелло, который ревновал бы по праву? Оба они говорят: раз я люблю, как можно не любить меня, как можно изменять мне?» [5; 93]), чьи имена сопрягаются даже не по смыслу, а скорее по звуку, закольцованные ассонансом двойного «о» (Ромео, Отелло). Лишь в одиннадцатом письме героиня, наконец, говорит

¹⁶ На таких основаниях у О.В. Сливцкой под эстетику Бунина подводится философский фундамент: биполярная «Божественная сущность мира»; «неразрывное единство» и одновременно «напряженное противостояние» Инь и Янь; «универсализация души», связанная с состоянием всеобщности, но единственно дающая возможность сосредоточиться на своем «я». (См.: *Сливцкая О.В. Основы эстетики Бунина...* – С. 468–475).

¹⁷ *Биbihин В.В. Слово и событие. Писатель и литература.* – М., 2010. – С. 53.

о своей любви, но на кого она направлена—по-прежнему остается недоговоренным («...есть далекая страна на берегах Атлантического океана, где я живу, люблю и все еще чего-то жду даже и теперь...» [5; 96]). В результате возникает образ недосотворенной любви¹⁸, и «минус» невоплотившегося тоже возводит эту любовь в абсолют. Более того, недоволенность любви, отсутствие возможности сфокусировать ее на герое, помимо мотива утраты родины, усиливает связь героини с автором повествования, с Буниным. В одной из глав «Онегина» Пушкин удивленно восклицает: «Кто ей внушал и эту нежность, / И слов любезную небрежность», а читатель, вздыхая вслед за автором над письмом Татьяны, тут же усмехается, понимая, что «эту нежность» внушил Татьяне не кто иной, как автор, теперь удивляющийся своему же мастерству.

Конечно же, и в письма «неизвестного друга» вложено неповторимое мастерство Бунина. Если сличать рассказ Бунина с реальными письмами Н. П. Эспозито, то нельзя не отметить верность писателя оригиналу, тем более удивительную, что письма, вероятно, воспроизведены Буниным по памяти, поскольку они хранятся в русском архиве¹⁹. Оставляя нетронутыми целые отрывки и стилистку Эспозито (множество риторических вопросов, ясность, логичность фразы, само выражение «неизвестный друг», форму переписки-дневника), Бунин вводит игру в отсутствующего писателя и в авторский план: писатель в рассказе не отвечает читательнице, а автор тоже молчит и будто бы ничего не делает сам, лишь воспроизводя, сохраняя «подлинный голос» своей корреспондентки. И все-таки есть моменты, когда Бунин, умевший и в жизни давать уроки писательского ремесла ценителям своего таланта²⁰, вмешивается в письмо своей подопечной героини.

¹⁸ Одна из первых вариаций на темы «Неизвестного друга» у Бунина—это рассказ 1909 года «Старая песня» (во второй редакции 1926 года он называется «Маленький роман»), где основу повествования тоже составляют письма героини, уехавшей в свадебное путешествие с нелюбимым мужем. Она пишет из Альп на родину (в Россию) своему давнему другу, любовь к которому еще не успела, но уже готова захватить обоих. Дальнейшее развитие истории оборвано смертью героини, и «маленький роман», таким образом, становится романом не до конца исполненной любви. Героиня «Маленького романа», как и героиня «Неизвестного друга», тоже является внимательной читательницей, а ее письма—письмами о письмах: «В письмах одного умершего писателя, я недавно прочла: “Любовь—это когда хочется того, чего нет и не бывает”. Да, да, никогда не бывает» [2; 335].

¹⁹ *Афонин Л. Н.* О происхождении рассказа «Неизвестный друг». — С. 412.

²⁰ «Теперь мы с ним говорим только о писании и о писании. Мне кажется,

Оставляя почти нетронутыми общий сюжет писем, размышления Н. П. Эспозито о книгах и литературе, Бунин полностью меняет все описательные фрагменты: пейзажи, портреты, интерьеры. Описания, сделанные Буниным от лица героини, становятся подлинной интригой рассказа, и у героини «Неизвестного друга» появляются хорошие шансы в словесном состязании со своим адресатом (писателем!). В первой строке первого послания сообщается, что все оно – размером с *carte-illustrée*; картинка на обороте остается визуальной загадкой, хотя и комментируется, – как и некоторые другие. К каждому из городских видов или пейзажей есть пояснения: «Это наш город, наш собор. Пустынные скалистые берега, – моя первая *carte-postale* к Вам, – дальше, севернее» [5; 92]. Постепенно, шаг за шагом в сознании читателя вырастает образ приморского города (кстати, тоже неназванного) в Ирландии, с умытыми дождем осенними садами, дальними окраинами и с темной громадой собора в центре. Конкретность и ясность пейзажей (вот, например, искусно решенный и в цвете, и в освещении пейзаж второго письма: «От дождя, от туч было почти темно, цветы и зелень в садах были необыкновенно яркие, пустой трамвай шел быстро, кидая фиолетовые вспышки, а я читала, читала и, неизвестно²¹ почему, чувствовала себя счастливой» [5; 89]) будто бы компенсирует неопределенность облика героя (героиня сетует, что не может представить себе ни его портрета, ни образа). Зато описанные ею пейзажи, как и автопортрет – четки и рельефны. Более того, иногда кажется, что Бунин «забывает» перевоплотиться, и его авторское «я» пересиливает женское «я» героини, в автопортрете которой чувствуется мужской взгляд, замороженный элегической женской красотой: «В сущности, все в мире прелестно <...>, и мой халат, моя нога в туфле, и моя худая рука в широком рукаве» [5; 92]²².

Заданные самим жанром параллели с сентиментальными и романтическими образцами придают всему тексту, и особенно

что все, что я даю ему читать, должно казаться слабым, беспомощным и сама стыжусь этого... Но что же делать, если я чувствую себя рядом с ним лягушкой, которая захотела сравняться с волком», – пишет о себе и Бунине в «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецова (*Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. – СПб., 2009. – С. 71*).

²¹ Слово «неизвестный» в разных вариантах то и дело появляется в тексте «Неизвестного друга», поддерживая тему заглавия.

²² Еще больше «мужской», авторский взгляд чувствуется в портрете дочери: «...прохожу музыкальный урок с дочерью, которая разучивает его трогательно прилежно и сидит за пианино так прямо, как умеют это только девочки на пятнадцатом году» [5; 95].

героине, черты архаики²³. Она, как барышня прошлых времен, пишет незнакомцу, «стыдом и страхом замирая», а автор дает возможность различить сквозь «магический кристалл» ее эмоциональных и несколько старомодных писем полные жизни картины всевозможных судеб²⁴, в том числе и собственной эмигрантской судьбы. «Авторское», однако, отдано не только героине, но и отсутствующему писателю. Одним из ключевых текстов собранного А.К. Жолковским кластера на тему «Мир без меня» является стихотворение Бунина:

Настанет день – исчезну я,
А в этой комнате пустой
Все то же будет: стол, скамья
Да образ, древний и простой <...>.

дающее представление о некоем идеальном бытии поэта/писателя, который, уходя из мира, продолжает в нем оставаться. Повторяющимся мотивом этого кластера является мотив книги, метонимически замещающей поэта (писателя, философа): «Зорю быют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает» (Пушкин), «Здесь лежала его треуголка / И растрепанный том Парни» (Ахматова, «Пушкин») и мн. др.²⁵ И в «Неизвестном друге» книги – единственное, что дано героине для ее «романа» с писателем.

²³ Героиня пишет с тем же мастерством, что и сам Бунин, единственно «женское» и «сентиментальное», что оставлено ее стилю, – это беспрестанно повторяющееся слово «прелестный».

²⁴ В классических образцах жанра писем без ответа «сообщительность» между героем и героиней может быть усилена довольно простым способом: отсутствие ответа ведет к самоубийству пишущего, который может буквально одним жестом превратить «мир без тебя» в «мир без меня». Но у Бунина этот, традиционный для беллетристики вариант развязки даже не проговаривается, как не проговаривается любовное признание.

²⁵ Законы лирической концентрации может продемонстрировать один из примеров А.К. Жолковского. Сравнивая с черновыми последний вариант «Писем римскому другу» И. Бродского, исследователь констатирует исчезновение лирического «я»: «я в качалке, на коленях – Старший Плиний» – было в черновике, «На расхожей скамейке – Старший Плиний» – осталось в беловом тексте. В результате – «Старший Плиний», будучи все той же книгой, что и в черновике, все-таки в дефинитивном тексте превращается в «живую» фигуру мудреца-историка, дремлющего на скамейке, а читателю приходится воскрешать в памяти не столько труды, сколько эпоху и биографию древнего автора, а затем невольно искать в ней параллелей с биографией И. Бродского. (См.: *Жолковский А.К. Плиний на скамейке: заметки о поэзии Бродского // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия.* – М. 2009. – С. 173–178).

Таким образом, минусированному писателю в «Неизвестном друге» соответствует убранное, опосредованное авторское «я». Будучи скрытым, авторское «я» не избавляет читателя от своего присутствия, а, напротив, демонстрирует свою мощь и преизбыток, выступая не только из другого «я» (в данном случае – «я» героини), но еще в большей мере проявляясь в описаниях, в создании энигматического «ты» на пустующем месте. И это возможно лишь постольку, поскольку лирическое (и шире – художественное) «я» и мир взаимозаменяемы по принципу метонимии²⁶.

Барышня и символист («Речной трактир»)

Словесно-образная палитра Бунина устойчива: отдельные сцены, мотивы, фразы могут многократно повторяться в разных текстах; рассказы как будто бы нарочно составляются из одних и тех же портретов, ситуаций, словесных формул, а между тем всякий раз это производит новое впечатление. Каждая «история» получает у Бунина множество откликов, множество отражений в разных текстах, и история «Неизвестного друга» не является исключением. «Визитные карточки» (1940), один из самых ярких и спорных рассказов «Темных аллей», возвращает к «Неизвестному другу» сюжетом «писатель и незнакомка», но в цикле есть еще текст, где тот же сюжет проходит почти незаметно, по периферии, – это «Речной трактир» 1943 года.

Именно на этот рассказ, тесно связанный с «Визитными карточками» прежде всего пространственными образами, мы и обратим внимание. Вообще география «Темных аллей» чрезвычайно разнообразна, рассказы собирают в себе множество картин русской и европейской, столичной и провинциальной жизни, одни места подробно описываются, другие лишь упоминаются: тульские и тамбовские земли, Кавказ и Крым, Париж и Ницца, Петербург и Москва... В «Визитных карточках» и «Речном трактире» Бунин обращается к волжскому локусу, и это не случайно. Сама Волга – это чрезвычайно важный для Бунина знак русской истории и русского

²⁶ Метонимический принцип, обозначенный формулами «все во мне, и я во всем», «точка, распространяющаяся на все», подробно описан в работах Ю.Н. Чумакова как универсальная модель лирического сознания. См.: Чумаков Ю.Н. Точка, распространяющаяся на все: Тютчев // Чумаков Ю.Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. – М., 2008. – С. 358–372.

характера²⁷. По-видимому, волжская тема на протяжении всей жизни была неразрывно связана в сознании Бунина с Азией, так, в стихотворении 1916 года «В Орде» лирический герой выступает двойником «Атиллы, Тимура, Мамая»:

За степью, в приволжских песках,
Широкое алое солнце тонуло.
Ребенок уснул у тебя на руках
<...>
Ты, девочка, тихая сердцем и взором,
Ты знала ль в тот вечер, садясь на песок,
Что сонный ребенок, державший твой темный сосок,
Тот самый Могол, о котором
Во веки веков не забудет земля?
Ты знала ли, Мать, что и я
Восславляю его, – что не надо мне рая,
Христа, Галилеи и лилий ее полевых,
Что я не смиреннее их, –
Атиллы, Тимура, Мамая,
Что я их достоин, когда,
Наскучив таиться за ложью,
Рву древнюю хартию Божью,
Насилую, режу, и граблю, и жгу города? [1; 405]–

В «Грасском дневнике» Г.Н. Кузнецовой нашли отражение следующие мысли уже «позднего» Бунина: «В русском человеке все еще живет Азия, китайщина... Посмотрите на купца, когда он идет в праздник. Щеки ему подпирает невидимый охабень. Он

²⁷ Э.И. Худошина отмечает татарские коннотации, характеризующие Волгу в русской имперской географии: «В “Отрывках из путешествия Онегина” Таврида – один из эпизодов маршрута, прочерченного вдоль юго-восточной границы России <...>, где явно отмеченной оказалась “восточная”, “татарская” тема: Москва, Нижний Новгород, великая русская река Волга, на которой в недавнем прошлом располагались столицы татарских ханств (из них названа Астрахань), затем Кавказ и Крым» (*Худошина Э.И.* Крым в имперской географии Пушкина // Крымский текст в русской культуре: Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г. – СПб., 2008. – С. 32). «Татарская» тема обнаруживает себя не только в «Онегине», но и в других текстах Пушкина, представляя один из ключевых концептов русского национального сознания: «В татарской теме, одически предсказанной в Эпilogue к “Кавказскому пленнику” и лирически развитой в “Бахчисарайском фонтане”, возникают неожиданно-символические коннотации: русский патриций знает, что он – европеец, но в то же время чувствует себя и “немного татаринном”, так же как русский имперский миф “знает”, что Россия – это цивилизующий “дикие” народы Запад, но в то же время – “немного” Восток» (*Там же.* – С. 38).

еще в негнувшихся ризах. И царь над этим народом, и в конечном счете великомученик. Все в нас мрачно. Говорят о нашей светлой радостной религии... ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия. Вспомните эти черные образа, страшные руки, ноги... А стояние по восемь часов, а ночные службы... Нет, не говорите мне о “светлой” милосердной нашей религии... Да мы и теперь недалеко от этого ушли. Тот же наш Карташев, будь он иереем, – жесток был бы! Был бы пастырем, но суровым, грозным... А Бердяев? Так бы лют был... Нет, уж какая тут милосливность. Самая лютая Азия...»²⁸. Мотивы «лютой» волжской Азии звучат и в «Речном трактире», и в «Визитных карточках».

Композиция «Речного трактира» четкая, контрастная, и это характерно для позднего Бунина: основной сюжет – две мимолетных встречи доктора с незнакомкой в старинном волжском городе – обрамлен московскими сценами, которые происходят в известном ресторане «Прага» на Арбате. Разогретый кахетинским доктор вспоминает то, что когда-то случилось с ним на Волге. Последовательное чередование «московского» и «волжского» придает сюжету универсальность²⁹: «Речной трактир» рисует не только два города, но и всю Россию целиком.

Как известно, после «Окаянных дней» важнейшей сферой приложения писательского дара для Бунина становится публицистика. В сороковые-пятидесятые Бунин то и дело обращается к мемуарным жанрам, публикует в периодике множество заметок, издает «Воспоминания» (1950)³⁰, до последних дней обдумывает книгу о Чехове и состав сборника «Под серпом и молотом». Другие «документальные кадры» входят в автобиографический роман «Жизнь Арсеньева»: так, в главе XIX 4-ой книги описывается, как Арсеньев встречает на орловском вокзале траурный поезд с телом «грузного хозяина необъятной России» – Александра III, а в XXI–XXII главах той же книги – провожает в последний путь на Антибе Великого Князя Николая Николаевича. В «Темные аллеи» тоже вложено множество живых впечатлений и воспоминаний о конкретных эпизодах из истории дореволюционной России. Беглые портреты реальных

²⁸ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник... – С. 124.

²⁹ Смене пространств в рассказе вторит смена времен года: весной в Москве доктор вспоминает то, что произошло когда-то осенью на Волге.

³⁰ См.: Михайлов О. Н. Страстное слово // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. – М., 1998. – С. 5–20.

людей примешиваются к портретам вымышленных героев: в финале «Чистого понедельника», события которого относятся к началу 1914 года, появляется Великая Княгиня Елизавета Федоровна, между тем к 1944 году (времени создания рассказа) прошло уже четверть века с того момента, как Елизавета Федоровна приняла мученическую кончину. В этом же рассказе герои проводят масленицу 1913 года на капустнике Художественного театра со Станиславским, Москвиным, Качаловым, Сулержицким (как известно, в эмиграции Бунину довелось лишь дважды встретиться с актерами МХАТа, приезжавшими в Париж на гастроли в 1922 и 1937 годах)³¹.

В «Речном трактире» на мгновение появляется и тут же исчезает Валерий Брюсов:

«Тут еще вот что – некоторые воспоминания. Перед вами заходил сюда поэт Брюсов с какой-то худенькой, маленькой девицей, похожей на бедную курсисточку, что-то четко, резко и гневно выкрикивал своим картавым, в нос лающим голосом метрдолтелю, подбежавшему к нему, видимо, с извинениями за отсутствие свободных мест, – место, должно быть, было заказано по телефону, но не оставлено, – потом надменно удалился. Вы его хорошо знаете, но и я с ним немного знаком, встречались в кружках, интересующихся старыми русскими иконами, – я ими тоже интересуюсь, и уже давно, с волжских городов, где служил когда-то несколько лет. Кроме того, и слышан о нем достаточно, о его романах, между прочим, так что испытал некоторую жалость к этой, несомненно, очередной его поклоннице и жертве. Трогательна была она ужасно, растерянно и восторженно глядела то на этот, верно, совсем непривычный ей ресторанный блеск, то на него, пока он скандировал свой лай, демонически играя черными глазами и ресницами» [7; 177].

Случайный эпизод «Речного трактира» дает возможность видеть «Темные аллеи» как цикл незаметно, но крепко связанных между собой текстов: то, что максимально развернуто в «Визитных карточках»³², мелькает едва заметно в обрамлении «Речного трактира», где появляется похожая пара – известный поэт, во всем облике которого сказывается уверенность (и даже звериная хищность – «выкрикивал картавым... лающим голосом») и подчиненная поэту трогательная спутница³³.

³¹ Этот ряд можно продолжить: во «Втором кофейнике» героиня вспоминает Шалапина, Малявина и Коровина, заметим, что все три фамилии одинаково оканчиваются, все трехсложны и образуют «русскую тройку» благодаря «русскому» звучанию и русской тематике, объединяющей творчество певца и двух художников.

³² И дано в виде отсутствия в «Неизвестном друге».

³³ Очевидно, что один и тот же комплекс мотивов связывает поклонницу

Оба героя «Речного трактира» – врач и его слушатель (в рассказе «В ночном море» есть другой вариант такой пары – беседующие между собой врач и писатель³⁴) образуют тройное «я» нарратора: рассказ начинается от имени того, кто превратится потом в молчаливого слушателя («В “Праге” сверкали люстры... Я постоял, оглядываясь, и даже хотел уходить, как увидел знакомого военного доктора...» [7; 176]), встретившись, доктор и первый рассказчик (писатель?) обмениваются свежими впечатлениями, и повествовательная инициатива незаметно переходит к доктору, который невзначай вспоминает о только что покинувшем «Прагу» Брюсове, затем доктор переходит от Брюсова к давней истории, составляющей основной сюжет рассказа, при этом собственное давнее «я» кажется доктору уже несколько отчужденным, «неким» «я»: «– Я вспомнил... как лет двадцать тому назад шел однажды по улицам одного приволжского города некий довольно молодой военный врач, то есть, попросту говоря, я самый» [7; 177]. Привычное для прозы Бунина множественное нарративное «я», щедро наделенное автобиографическими качествами³⁵, подталкивает к тому, чтобы вспомнить реальные отношения Бунина и Брюсова, отличавшиеся напряженным вниманием друг к другу и взаимным неприятием. Напечатав стихотворный сборник «Листопад» (1901) в «Скорпионе» у Брюсова³⁶, Бунин резко разошелся с символистами,

Брюсова в «Речном трактире» с героиней «Визитных карточек»: «похожей на бедную курсисточку» («Речной трактир») – «мечтала гимназисткой» («Визитные карточки»); «желание воспользоваться ее невинностью», «испытал некоторую жалость к этой, несомненно, очередной его поклоннице и жертве» («Речной трактир») – «возбудило его жалостью, нежностью, страстью» («Визитные карточки»).

³⁴ Два беседующих между собой героя, которые погружаются в воспоминания о прожитой жизни и пережитой любви – типичный зачин многих рассказов Бунина. «Гая Ганская» из «Темных аллей» стоит в том же ряду, там говорят друг с другом моряк и художник. Моряк (с напоминанием о путешествиях Мопассана на яхте «Bel ami» по любимому Буниным Лазурному берегу – см. рассказ «Бернар») и художник могут выступать как двойники писателя/поэта в мире Бунина. А на бунинских докторах, повествующих о своей жизни, как кажется, всегда лежит тень чеховского образа.

³⁵ О характерном для Бунина множественном нарративном «я», наделенном автобиографическими чертами см. в предыдущей главе – «“Некто Ивлев”»: возвращающийся персонаж Бунина».

³⁶ Напечатанный именно в этом издании, стихотворный сборник Бунина был замечен, вызвал множество рецензий и сыграл свою роль в повышении читательского внимания к творчеству Бунина (см.: *Классик без ретуши*: Литературный мир о творчестве И. А. Бунина: Критические отзывы, эссе, пародии (1890-е – 1950-е

а позже, во Франции, как и многие другие эмигранты, скорее всего, задавал себе вопрос об оставшемся в Москве Брюсове: «Как и почему он сделался коммунистом?»³⁷.

Примечательно, что Бунин оставляет возможность довольно точной датировки московского эпизода в «Речном трактире»: «Пообедали вместе, порядочно выпив водки и кахетинского, разговаривая о недавно созванной Государственной думе, спросили кофе...» [7; 176]. Видимо, речь идет о IV созыве Государственной думы, тогда все происходящее относится к весне 1913 года (в четвертый раз Дума была созвана в ноябре 1912). Упоминание о Государственной думе поддерживает «историческую» линию «Темных аллея», книги, которая запечатлела судьбу того поколения, расцвет которого был застигнут и прерван революцией³⁸. В «Чистом понедельник» далеко не случайно в ряд древних русских церквей и монастырей вписывается Марфо-Мариинская обитель, открытая в 1909 году, за 8 лет до революции, а здесь, в «Речном трактире», говорится не просто об очередном, а о последнем созыве Государственной думы, прекратившей свою работу в феврале 1917-го.

Если от большой истории перейти к обзору частных событий, то нельзя не вспомнить, что ноябрь 1913 года отмечен финалом трагической любви к Брюсову поэтессы Н. Г. Львовой. Информация о смерти Надежды Львовой просочилась на страницы московской газеты «Русское слово»³⁹ и, весьма вероятно, не укрылась от внимания

годы): Антология. – М., 2010. – С. 47–59).

³⁷ С этого вопроса: «Как и почему он сделался коммунистом?» (*Ходасевич В. Ф.* Собр. соч.: в 4-х тт. – М.: «Согласие», 1997. – Т. 4. – С. 35) – начинается финальная часть статьи Ходасевича о Брюсове, речь об этом очерке и пойдет далее. Еще в Одессе, в 1918 году, давая интервью сотруднику «Одесского листка», Бунин не преминет заметить: «...Зря пустили слух о том, будто Валерий Брюсов пошел к большевикам. Он работает еще с дней Временного правительства в комиссии по регистрации печати, остается в ней и поныне. Ему приходится, правда, работать с комиссаром Подбельским, к которому крайне резко относится вся печать, и даже иногда заменяет его, но все же говорить о большевизме Брюсова не приходится» (*Бунин И. А.* Публицистика 1918–1953 годов. – М., 1998. – С. 21).

³⁸ Так, например, в «Тане» год рождения главной героини совпадает с началом века, а первая и последняя фразы рассказа отмечают вехи судьбы героини и вехи русской истории: «Она служила горничной у его родственницы, мелкой помещицы Казаковой, ей шел семнадцатый год...» [7; 91] – так начинается рассказ «Таня». А заканчивается: «Это было в феврале страшного семнадцатого года. Он был тогда в деревне в последний раз в жизни» [7; 109].

³⁹ *Лавров А. В.* Вокруг гибели Надежды Львовой. Материалы из архива

Бунина. Однако еще ярче, под знаком русского символистского ретро сюжет любви Львовой и Брюсова описывается в очерке Ходасевича «Брюсов», опубликованном в XXIII книге «Современных записок» за 1925 год, и, несомненно, читанном Буниным.

О том, что Бунин хорошо помнил очерк Ходасевича, свидетельствует небольшой этюд Бунина о Брюсове, включенный в «Заметки», появившиеся в «Последних новостях» 19 сентября 1929 года. В некоторых мотивах этот текст повторяет очерк Ходасевича: и Бунин, и Ходасевич обращают внимание на купеческие корни Брюсова, подробно описывают дом на Цветном бульваре, полученный Брюсовым в наследство от купца-деда. Бунин отмечает «азиатское» в облике поэта («я увидел и впрямь еще очень молодого человека с довольно толстой и тугой гостинодворческой (и довольно азиатской) физиономией»⁴⁰), что, кстати, добавляет беглую ассоциацию к облику писателя «Визитных карточек». Манера речи Брюсова в публицистическом тексте Бунина охарактеризована еще выразительнее, чем в рассказе: «говорил этот гостинодворец очень изысканно, с отрывистой гнусавой четкостью, точно лаял в свой дудкообразный нос»⁴¹. Возможно, замечание Ходасевича о Надежде Львовой как о курсистке («она училась в Москве на курсах») превратится у Бунина в «Речном трактире» в «бедную курсисточку». Более того, в другом рассказе из «Темных аллей», в «Генрихе», среди периферийных персонажей обнаруживается юная поэтесса Наденька, которую обманывает искушенный в любви Глебов, тоже, конечно, поэт (к слову сказать, фамилия «Глебов» имеет такое же окончание и количество слогов, как и *Брюсов*):

«...она вошла и обняла его, вся холодная и нежно-душистая, в беличьей шапочке, во всей свежести своих шестнадцати лет, мороза, покрасневшего личика и ярких зеленых глаз.

– Едешь?

– Еду, Надюша...

Она вздохнула и упала в кресло, расстегивая шубку <...>

Он тесно сел к ней в кресло, целуя ее в теплую шею, и почувствовал на своей щеке ее слезы.

– Надюша, что же это?

Она подняла лицо и с усилием улынулась:

Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. – М., 2007. – С. 199.

⁴⁰ Бунин И. А. Заметки (о литературе и современниках) // Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов. – М., 1998. – С. 314.

⁴¹ Там же.

– Нет, нет, я не буду... Я не хочу по-женски стеснять тебя, ты же поэт, тебе необходима свобода.

– Ты у меня умница, – сказал он <...> – Ты у меня не такая, как другие женщины, ты сама поэтесса» [7; 130–131].

Можно только гадать, как поведет себя Наденька, узнав о двойной, по крайней мере, измене Глебова – судьба этой героини остается неизвестной, как и судьба брюсовской спутницы в «Речном трактире».

Возвращаясь к очерку Ходасевича, нельзя не сказать пару слов о его структуре. Кульминацией очерка о биографии Брюсова является биография Надежды Львовой (тогда как в воспоминаниях Бунина, посвященных Брюсову, о Львовой речи не идет). Сама история и предыстория самоубийства дается у Ходасевича очень кратко, однотипными предложениями, напоминающими безоценочный хроникальный стиль («Львова позвонила по телефону Брюсову, прося тотчас приехать. Он сказал, что не может, занят. Тогда она позвонила к поэту Вадиму Шершеневичу <...> Шершеневич не мог пойти – у него были гости. Часов в 11 она звонила ко мне – меня не было дома. Поздним вечером она застрелилась»⁴²). Сцена похорон, напротив, детальна и эмфатична: «Надю хоронили на бедном Миусском кладбище, в холодный, метельный день. Народу собралось много. У открытой могилы, рука об руку, стояли родители Нади, приехавшие из Серпухова, старые, маленькие, коренастые, он – в поношенной шинели с зелеными кантами, она – в старенькой шубе и в приплюснутой шляпке. Никто с ними не был знаком. Когда могилу засыпали, они, как были, под руку, стали обходить собравшихся. С напускною бодростью, что-то шепча трясущимися губами, пожимали руки, благодарили. За что? Частица соучастия в брюсовском преступлении лежала на многих из нас, все видевших и ничего не сделавших, чтобы спасти Надю. Несчастные старики этого не знали. Когда они приблизились ко мне, я отошел в сторону, не смея взглянуть им в глаза, не имея права утешать их»⁴³.

Спасти, вырвать девушку из губельного для нее окружения – этот традиционный сюжет, хорошо известный русской литературе по Достоевскому, Некрасову, становится основой для периферийного (московского) и главного (волжского) сюжетов «Речного трактира».

⁴² Ходасевич В. Ф. Брюсов // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: в 4-х тт. – М.: «Согласие», 1997. – Т. 4. – С. 32.

⁴³ Там же. – С. 33.

В символистской подсветке (а именно законам символистской культуры посвящен очерк Ходасевича «Брюсов» и парный ему в «Некрополе» «Конец Ренаты») сюжет о спасении героини получает новое звучание у Бунина. Во-первых, как и Ходасевич, Бунин 30–40-ые годы видит и оценивает русский символизм в ретроспекции и интересуется им не только как высокой поэтической культурой, но и как (если прибегать к современным терминам) «субкультурой», соединяющей высокое и низкое, прославленное и безвестное, глобальный ход истории и частную биографию.

Для Брюсова история взаимоотношений с Надеждой Львовой, начавшаяся с редактирования ее стихов, принесенных юной поэтессой в редакцию «Русской мысли»⁴⁴, была не только жизненным, но и литературным экспериментом. Результатом эксперимента стали «Стихи Нелли», написанные Брюсовым по следам сразу двух романов – с Надеждой Львовой и Еленой Сырейщиковой: обе возлюбленные становятся прообразом Нелли⁴⁵, их «женским» голосом говорит поэт. «Нелли» – так называлась новая литературная маска Брюсова, подобная придуманной Волошиным маске «Черубины де Габриак». А. В. Лавров указывает на то, что «Португальские письма» Гийерага могли послужить далеким типологическим прообразом «Стихов Нелли»⁴⁶. Как было показано выше, и Гийераг (типологически), и искушение говорить устами героини не были чужды Бунину, однако Бунин и Ходасевич в своих ретроспекциях о Брюсове как бы «очищают» сюжет обольщения опытным искусителем чистой девушки от его литературной ауры. Биография, а не литературная история Нади Львовой, подробно выписанная у Ходасевича, и, как мы пытаемся показать, подразумеваемая у Бунина, становится одной из выразительных картин русского декаданса, охватившего страну накануне ее гибели.

Эпизод с Брюсовым позволяет заметить некоторые «наведения»

⁴⁴ Лавров А. В. Вокруг гибели Надежды Львовой... – С. 207.

⁴⁵ Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» – литературный манифест Валерия Брюсова // Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. – М., 2007. – С. 163–167 и др.

⁴⁶ «Брюсовский опыт, – пишет А. В. Лавров, – имеет свой отдаленный типологический прообраз в знаменитом памятнике французской литературы XVII в., «Португальских письмах» Гийерага, выданных за подлинные любовные послания португальской монахини» (Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» – литературный манифест Валерия Брюсова... – С. 170).

на символизм и в основной части «Речного трактира», где героиня тоже оставлена без имени⁴⁷, предстает незнакомкой, чья судьба, как и судьба «курсисточки», взывает к спасению. Через церковь и кабак, через два антитетических топоса спасения и греха проводит Бунин свою незнакомку. Старая церковь в волжском городе подробно описывается в рассказе, в безлюдной сводчатой полутемной церкви, в светлом облике героини, в том, как рассказчик преследует ее, пытается отгадать ее тайну, мучается чувством причастности к ее существованию—отдаленно опознаются черты блоковской Прекрасной Дамы. Появление в речном трактире таинственной незнакомки, совсем не вписывающейся в контекст кабацкой жизни, тоже отдаленно намекает на блоковскую «Незнакомку» («По вечерам над ресторанами...»).

Церковное пространство в рассказе Бунина отделено от мирской жизни тяжелой дверью («С трудом отворяет тяжелую дверь» [7; 178]), тогда как кабацкое, ресторанное, напротив, распахнуто навстречу широкому простору («...пригласил меня к своему столику возле окна, открытого на весеннюю теплую ночь...» [7; 176]—это сцена в «Праге»; «Ночью сидишь, например, в таком трактире, смотришь в окна, из которых состоят три его стены, а когда в летнюю ночь они все открыты на воздух...» [7; 179]—это речной трактир). Волжский простор в «Речном трактире» сосредотачивает в себе ужас русской жизни и истории, на которой лежит азиатская печать: «видишь тысячи рассыпанных разноцветных огней, слышишь плеск идущих мимо плотов, переключку мужицких голосов на них или на баржах, на белянах, предостерегающие друг друга крики, разнотонную музыку то гулких, то низких пароходных гудков и сливающиеся с ними терции каких-нибудь шибко бегущих речных паровичков, вспоминаешь все эти разбойничьи и татарские слова—Балахна, Васильсурск, Чебоксары, Жигули, Батраки, Хвалынский—и страшные орды грузчиков на их пристанях, потом всю несравненную красоту старых волжских церквей—и только головой качаешь: до чего в самом деле ни с чем не сравнима эта самая наша Русь!» [7; 180].

Обратим внимание на то, как «похож» на эту характеристику России еще один писатель, А.И. Куприн, чей образ именно в пред-

⁴⁷ Имя или его отсутствие всегда чрезвычайно важны для Бунина. Именами героинь называются рассказы: «Танька», «Натали», «Таня», «Руся», «Зойка и Валерия», «Галя Ганская» и т.п., имена становятся почти портретами—то нарисованными по контрасту (Зойка и Валерия), то обогащенными дополнительными коннотациями (к примеру, польскими в «Гале Ганской» или русскими в «Русе»).

и послереволюционной России воспринимался почти как ее символ. Сам Куприн в разговорах о себе и своем необыкновенном обличи и поступках объяснял их своим «неумным татарским нравом»⁴⁸. Вот характерный отрывок из воспоминаний о Куприне: «...как тесно сплелись в этом интересном и живом человеке и как ясно видны были в его лице и походке самые противоположные свойства и качества человеческой души. И мягкая кошачья вкрадчивость хищника, и острый, пристальный взгляд охотника, и такой же пристальный, только в другие миры направленный, не видящий собеседника, взгляд мечтателя, “лунатика томного, пленника наваждения”, и добродушие и жестокость, и деликатность и грубость, и лукавство и беспечность, и веселый задорный смех, и пронзительная грусть, и что-то изящное, благородное и смелое, и что-то детское, застенчиво-беспомощное, и удаль, и широта, и озорные огоньки в глазах, и во всем что-то неувовимо родное, ласковое, русское, любимое»⁴⁹. Во всякой русской «широкой» натуре любящий взгляд может видеть неувовимо родное и ласковое, как и видит героиня «Речного трактира» своего возлюбленного: «Нет, неправда, неправда, он хороший... он несчастный, но он добрый, великодушный, беззаботный» [7; 182].

В волжской церкви рассказчик, следящий за незнакомкой, обращает внимание на ризы икон, лики святых укрыты ими от прямого взгляда, а молитва незнакомки делает Божественное присутствие несомненным и притягательным для героя–собираателя икон, это чувство антитетично обманчивому виденью: «а впереди, в сводчатой и приземистой глубине церкви, уже сумрачно, только мерцает золото кованых с чудесной древней грубостью риз на образах алтарной стены» [7; 178]. В трактире, напротив, все картины необычайно яркие, но искажены и миражны: за портретами людей проглядывает весьма разнообразный bestiарий («хозяин... с медвежьими

⁴⁸ См., например, в воспоминания Л. Арсеньевой: «Но я видела его веселым, энергичным и слабым, больным (в 1935 году), слепнущим, по временам даже теряющим память, но никогда не терявшим своего купринского “я”, своего “неумного татарского нрава”,—выражаясь его собственными словами. Куприн неизменно ссылался на этот “неумный татарский нрав” как на исчерпывающее объяснение своих поступков, когда ему случалось рассердиться, выйти из себя, хотя бы и по справедливому гневу, или просто вспылить (и в “Юнкерах” Куприн говорит о своем татарском нраве)» (*Арсеньева Л. О Куприне // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции.*—М., 1994.—С. 51).

⁴⁹ См.: *Григорков Ю. А. И. Куприн (мои воспоминания) // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции.*—М., 1994.—С. 53.

глазками», «Иван Грачев <...> зарычал, запел ими, ломая, извивая и растягивая меха толстой змеей... потом вскинул морду» [7; 181]⁵⁰, «какой-то “знаменитый Иван Грачев”... залился женским голосом: “Я вечер в лужках гуляла, грусть хотела разогнать”» [7; 181]⁵¹), песня «нарумяненных и набеленных блядчонок» «про какого-то несчастного “воина”, будто бы вернувшегося из долгого турецкого плена» напрямую говорит о неузнанности, потерянности, забвении: «Ивво рад-ныи-и ни узнали-и, спроси-и-ли воин-а, кто ты-ы» [7; 181]. В последнем примере миражность усилена смесью косвенной и прямой речи, по законам косвенной речи вместо «ты» должно было стоять «он» (грамматически правильно: «спросили воина, кто он»), но это фольклорное, мерцающее ты/он прямой/косвенной речи еще более усиливает трагедию забвенной и потерянной страны, которая никогда не может освободиться от уз своего восточного плена, осознать себя и увидеть со стороны со всем тем ужасом, который видит в ней вернувшийся из Европы молодой доктор⁵² («безо всякого вкуса глотал от времени до времени жигулевское пиво, вспоминая швейцарские озера, на которых был летом в прошлом году и думая о том, как вульгарны все провинциальные русские места...» [7; 179]).

Сцена с Брюсовым и курсисточкой в «Праге» предвваряет сюжет волжской незнакомки, служит увертюрой к основной части рассказа, а курсисточка и незнакомка, таким образом, воспринимаются как двойники, причем похожими их делает не только их положение

⁵⁰ Думается, перечисление в одном ряду легендарной «Бродячей собаки» с «Медведем» при описании литературной жизни Москвы 1918 года также должно усилить «дьявольские», «дикие» коннотаты происходящего в революционное время: «а вы-то, не вылезавшие из (Медведей) и (Бродячих собак)? Новая литературная низость, ниже которой падать, кажется, уже некуда: открылась в гнуснейшем кабаке какая-то (Музыкальная табакерка)–сидят спекулянты, шулера, публичные девки и лопают пирожки по сто целковых штука, пьют ханжу из чайников, а поэты и беллетристы (Алешка Толстой, Брюсов и так далее) читают им свои и чужие произведения, выбирая наиболее похабные. Брюсов, говорят, читал (Гавриилиаду), произнося все, что заменено многоточиями, полностью. Алешка осмелился предложить читать и мне,–большой гонорар, говорит, дадим» (запись от 2 марта 1918 года) (*Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи.*–М.: Советский писатель, 1990.–С. 83.)

⁵¹ Возможно, в этой песне, исполненной Иваном Грачевым от лица девицы, обнаруживается пародия на тему трагестийного брюсовского цикла «Стихов Нелли».

⁵² В это время мы можем почувствовать, как отличается «я» молодого доктора от «я» того же героя, сидящего в «Праге». Доктора 1913 года характеризует куда большая грусть и смиренная беспомощность перед ходом событий.

рядом с «опасным» человеком (Брюсовым в первом случае и бывшим гусарским поручиком во втором), но и неопределенность судьбы: истории обеих героинь оставлены у Бунина без завершения, и если первую, совсем короткую, линию Брюсова и его поклонницы мы можем условно восстановить, то о финале второй, главной, линии повествования сказать ничего нельзя. Правда, читатель может строить какие-то предположения, для которых в тексте даже есть предпосылки. Мы видим, что врач не смог спасти героиню, она не вняла его словам, но что было бы, если бы врач ее спас? История тогда, конечно, имела бы продолжение в виде любовного романа жертвы и спасителя. Однако кто знает, чем бы завершился этот роман. Весьма вероятно, что и он бы не имел счастливого конца, и тогда доктор умножил бы ряд «коварных искусителей»⁵³. Во всяком случае, героиня как бы предчувствует что-то и дважды отстраняется от доктора: в первый раз, когда пугается, видя его в дверях церкви и, видимо, инстинктивно чувствуя преследование («бежит к выходу, внезапно видит мое лицо—и меня просто поражает своей красотой ужасный испуг, вдруг мелькнувший в ее блестящих слезами глазах...» [7; 178]) и во второй раз, когда просит доктора: «Теперь пустите меня, я дойду пешком, я не хочу, чтобы вы знали, где я живу» [7; 182], —отсекая всякую возможность дальнейших отношений.

Несостоявшееся спасение оставляет героиню «на перепутье», а сюжет не доигрывается до конца, «замирает» между церковью и трактиром, так и не получая определенности. Сюжетная неразрешенность обращает читателя к острейшему переживанию русской предреволюционной истории, актуализирует тот исторический момент, когда страна тоже будто бы замерла перед лицом будущих потрясений. Суть переживания состоит в том, что вовлеченными в бурное развитие событий оказались абсолютно все, но никто не мог их предотвратить, событийная сторона истории оказалась независимой и непредсказуемой, но поддающейся отстраненному лирическому

⁵³ В рассказе «Кума», следующем за «Речным трактиром» в «Темных аллеях», герой рекомендует себя «знатоком и собирателем древних русских икон», что роднит его и с Брюсовым из «Речного трактира», и с доктором. В лирической прозе героя мы чувствуем все время как будто бы одного героя, очень близкого автору, героя, который есть «некое» авторское «я». И в то же время—перед нами разные герои, вплоть до противоположных (как в случае с Брюсовым), чья похожесть только помогает варьировать одни и те же темы, поворачивать их разными сторонами к читателю.

созерцанию и осмыслению. Ясно и то, что чистые, жертвенные и жалкие в своей жертвенности героини, которым грозит гибель, становятся у Бунина олицетворенным воплощением гибели своей страны, переживающей одновременно высший расцвет и страшное падение.

Писатель и Незнакомка: «Визитные карточки»

Следующий бунинский сюжет о писателе и знакомке существенно отличается от двух предыдущих: если героиня «Неизвестного друга» может только мечтать о встрече с писателем, то в «Визитных карточках» эта встреча осуществилась, но закончилась она не трагически, как едва различимая на втором плане «Речного трактира» встреча Валерия Брюсова с Надеждой Львовой, а, скорее, драматически. К «Визитным карточкам» Бунин оставил автобиографический комментарий: «В июне 1914 года мы с братом Юлием плыли по Волге от Саратова до Ярославля. И вот в первый же вечер, после ужина, когда брат гулял по палубе, а я сидел под окном нашей каюты, ко мне подошла какая-то милая, смущенная и невзрачная, небольшая, худенькая, еще довольно молодая, но уже увядшая женщина и сказала, что она узнала меня по портретам, кто я, что “так счастлива” видеть меня. Я попросил ее присесть, стал расспрашивать, кто она, откуда, — не помню, что она отвечала, — что-то очень незначительное, уездное, — стал невольно и, конечно, без всякой цели любезничать с ней, но тут подошел брат, молча и неприязненно посмотрел на нас, она смутилась еще больше, торопливо попрощалась со мной и ушла, а брат сказал мне: “Слышал, как ты распускал перья перед ней, — противно!”»⁵⁴. Наличие комментария дает иллюзию автобиографического повествования: кажется, что рассказ начинается как раз там, где заканчиваются реальные воспоминания.

В самом начале «Визитных карточек» выразительно и крупно дан портрет главного героя, писателя. И его внешность, и характер в какой-то мере «предсказаны» ландшафтной картиной первого абзаца, определяющей, как и в «Неизвестном друге», как и в «Речном трактире», «географическую» составляющую его семантики. Здесь тоже работает прием умолчания: если в живописных картинах «Неизвестного друга» отсутствует Россия и вообще восток Европы, то в «Визитных

⁵⁴ Бунин И. А. Темные аллеи. — М., 2002. — С. 238.

карточках» отсутствует европейская Россия, пространственные векторы рассказа «направлены» в противоположную сторону: западный, правый, «европейский» (крутой и холмистый) берег Волги представлен лишь упоминанием пристаней–знаков некоей освоенности этих мест, их некоторой цивилизованности, зато в высшей степени картинно нарисован левый берег: плоский, пустынный, степной, азиатский, с перспективой в бесконечную даль на восток, откуда дует сильный холодный ветер. «Завернули ранние холода, туго и быстро дул навстречу, по серым разливам азиатского простора, с ее восточных, уже порыжевших берегов студеный ветер, трепавший флаг на корме...» [7; 72]. И эта бескрайняя равнина, и текущая по ней великая река, этот сильный ветер, пронизывающий легко и бедно одетую героиню, находится в явной гармонии, удивительно «идет» к облику ее спутника, в портрете которого подчеркнуты «азиатские» черты: «Он был <...> брюнет русско-восточного типа, что встречается в Москве среди ее старинного торгового люда: он и вышел из этого люда, хотя ничего общего с ним уже не имел» [7; 72–73]. И далее эта как бы «первобытная» сила, проступающая в облике утонченного интеллектуала, в которой угадывается нечто азиатское и простонародное, определит и неожиданный характер, и сам ход сюжета: «пошел к ней навстречу широкими шагами» [7; 73], «уже с некоторой жадностью осматривая ее» [7; 74], «крепко взял ее ручку, под тонкой кожей которой чувствовались все косточки» [7; 76], «чуть не укусил ее в щеку» [7; 76].

Герой «Визитных карточек» обманывает ожидания: от «романа» с писателем можно было бы ожидать «книжного» и «утонченного», а не «брутального» и «азиатского». Но именно «азиатским» маркируется его тема, в которую входит даже красота его «русского» завтрака («... чокаясь рюмками под холодную зернистую икру с горячим калачом» [7; 74]). Портрет героя в «Визитных карточках» одновременно и конкретно-живописен и собирательно-отвлечен. Какие-то его черты, возможно, намекают на Куприна, последовательно поддерживавшего, как уже упоминалось, татарскую, кулунчаковскую линию своей биографии, что-то заставляет вспомнить о Чехове: писатель «Визитных карточек», подобно ему, вышел из «торгового люда», а некоторые его размышления выдержаны в духе хрестоматийных реплик Тригорина⁵⁵.

⁵⁵ Ср.: у Чехова: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдвой цвет, упомянуть при описании летнего вечера»; у Бунина: «... чувствовал запах дымка... думая: “Это надо запомнить–в этом дымке тотчас чудится запах

В волжском пейзаже много внимания отдано ветру, ветер сопровождает тему героя, стихийного начала в нем. Если сравнивать автобиографический комментарий с рассказом, то окажется, что Бунин «развернул» пароход: в воспоминаниях он идет вверх по Волге («от Саратова до Ярославля»), а в рассказе – вниз, что видно и по характеру движения («бежал по опустевшей Волге...»), и по тому, как дует восточный ветер («шел к носу, на ветер»). Пустив пароход вниз по Волге, Бунин усиливает интенсивность движения, отчего стоящий на палубе герой еще больше сливается с русской, волжской, азиатской стихией⁵⁶.

Экспозиция рассказа отличается обманчивой четкостью с очевидным противопоставлением героя и героини: «Он одиноко ходил твердой поступью, в дорогой и прочной обуви, в черном шевиотовом пальто и клетчатой английской каскетке...» [7; 73], о ней сказано: «... показалась поднимающаяся из пролета лестницы, с нижней палубы, из третьего класса, черная дешевенькая шляпка и под ней испитое, милое лицо той, с которой он случайно познакомился вчера вечером <...> Вся поднявшись на палубу, неловко пошла и она...»⁵⁷ [7; 73]. То, что в первой же сцене скромно одетая героиня поднимается навстречу герою с нижней палубы, умаляет ее, заставляя казаться невинной жертвой. Однако в герое одновременно с «азиатской» страстностью все более проявляется совсем другое чувство: истинная нежность и жалость к бледной красоте этой провинциалки, возвращающейся из Свияжска⁵⁸ («Какая милая и несчастная», – подумал он...» [7; 75]). Противоположные чувства – безжалостное вождление и жалость индуцируют друг друга.

Начало диалога писателя и его попутчицы полно провокаций со стороны героя, он прекрасно понимает, как должно было взволновать бедную провинциалку знакомство с известным писателем, произошедшее накануне: «– Как изволили почивать? – громко и мужественно сказал он на ходу», и получает смешной и трогательный в своей простоте и неискусной лжи ответ: «– Отлично! – ответила ухи»» [7; 75].

⁵⁶ Даже название парохода «Гончаров» звучит напоминанием о восточном путешествии фрегата «Паллада».

⁵⁷ Несомненно, что в провинциалке из автобиографического комментария к «Визитным каточкам», курсисточке из «Речного трактира» и незнакомке из «Визитных карточек» легко опознается один и тот же женский тип.

⁵⁸ В каком городе она живет, куда едет, остается неясным.

она неумеренно весело. – Я всегда сплю как сурок» [7; 73], но уже в следующей реплике героиня признается, что не спала, а «все мечтала!». Позже становится понятно: не только героиня, но и герой не мог освободиться от впечатления встречи: «Он вспоминал о ней ночью...».

Текст устроен так, что сначала читатель погружен в мир писателя гораздо больше, чем в мир героини: реплики диалога перемежаются его мыслями и чувствами, его глазами мы видим его спутницу; взгляд писателя пронизателен и остр, поэтому он служит идеальной призмой для повествования и кажется главным. А вот наивная простота героини как бы и не требует проникновения в ее внутренний мир, который кажется открытым. Сильная позиция героя в диалоге делает героиню еще более беззащитной. Но одной из главных пружинок рассказа, на наш взгляд, является незаметная и постепенная инверсия: героиня все больше и больше высвобождается из подчиненного положения, она выходит на первый план, приковывает к себе внимание, при том, что ее жертвенность, слабость, даже подчас нелепость, не ослабевают. Подобные инверсии встречаются и в других вещах Бунина, так, в «Жизни Арсеньева» главная героиня романа, Лика, появляется в конце предпоследней части (в четвертой из пяти книг романа), она целиком подчинена Арсеньеву, поскольку повествование ведется от его лица, и из-за этого мир Лики кажется проще, наивнее и уже, чем сложный и объемный мир Арсеньева. Однако финал романа устроен так, что образ Лики отодвигает Арсеньева, заполняет всё его «я», становится символом всех произошедших в романе событий. Нечто подобное можно наблюдать и в «Визитных карточках».

Известный типаж «развратной невинности», многообразно представленный в литературе, к примеру, образом «порочной нимфетки» (как в «Лолите» и «Аде» Набокова) или еще более традиционным для русской классической прозы образом «невинной проститутки», каковые встречаются и у Бунина (««Мадрид»», «Три рубля», «Второй кофейник»), разыгрывается в «Визитных карточках». Но здесь «развратная невинность» осложнена сугубо бунинским мотивом уходящей, исчезающей, умирающей, «состаренной» красоты, который имеет элегические истоки, обращает к элегическому пафосу прекрасного и печального увядания. Элегические мотивы позволяют сблизить героиню «Визитных карточек» с героиней «Неизвестного друга», которая тоже переживает это чувство утекающей и неосуществленной жизни: «И всего бесконечно жаль: к чему все? Все

проходит, все пройдет, и все тщетно, как и мое вечное ожидание чего-то, заменяющее мне жизнь» [5; 92]. Любовь, блистающая «прощальной улыбкой», встречается у Бунина во множестве вариантов: часто Бунин пишет о любви, а вместе с ней и юности, оставшейся в прошлом, отнятой горем разлуки и проступающей сквозь множество полустертых мнемонических пластов. В «Жизни Арсеньева» герой единственный раз после смерти Лики видит ее во сне: «Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты» [6; 288].

Композиция рассказа Бунина организована теми же приемами временных перестановок и обрывов, что были описаны Л. С. Выготским на примере «Легкого дыхания»⁵⁹. Продолжая Л. С. Выготского, А. К. Жолковский говорит о «сдвинутом» «монтаже картин», о «временных “неправильностях”», о «перемешивании временных планов (сегодня и завтра)» и, в конечном итоге, о «преодолении времени», «освобождении от времени и фабульного интереса»⁶⁰, характерном для поэтики Бунина. В «Визитных карточках» «сегодня» и «завтра» тоже откровенно перетасовываются. Быстрой сменой и перепутыванием временных пластов отмечена сцена в столовой, именно там в памяти писателя проносится вчерашний разговор, который вклинивается в сегодняшний, превышая его по объему. Реплики о имени, муже, сестре всплывают в сознании писателя, когда он завтракает со своей спутницей в столовой, но на самом деле они были произнесены накануне вечером, когда герой и незнакомка были вдвоем на палубе. Именно поэтому фразы обрываются, воспроизводятся не полностью, но, даже будучи отрывочными, настолько сливаются с настоящим, что Бунин отграничивает прошлое от настоящего, вчерашнее от сегодняшнего при помощи временных маркеров «вчера», «теперь»:

«Так расспрашивал он и *вчера* <...>:

– Можно узнать, как зовут?

Она быстро сказала свое имя-отчество.

– Возвращаетесь откуда-нибудь домой?

– Была в Свияжске у сестры, у нее внезапно умер муж, и она, понимаете, осталась в ужасном положении...

⁵⁹ *Выготский Л. С.* «Легкое дыхание» // *Выготский Л. С.* Психология искусства. – М.: «Искусство», 1986. – С. 183–205.

⁶⁰ *Жолковский А. К.* «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – С. 109.

Она сперва так смушалась, что все смотрела куда-то вдаль. Потом стала отвечать смелее.

– А вы тоже замужем?

<...> *Теперь*, сидя в столовой, он с нетерпением смотрел на ее худые руки <...> Его умиляла и возбуждала та откровенность, с которой она говорила с ним *вчера* о своей семейной жизни, о своем немолодом возрасте» [7; 74–76] (курсив наш – Е. К.).

Лишь одна развернутая фраза звучит за завтраком, и она оказывается выделенной, единственной, отнесенной к настоящему моменту, она дает читателю возможность догадываться о чувствах героини, выдвигает ее на первый план. Более того, эта реплика оказывается сильно подчеркнутой самим названием бунинской новеллы: «Знаете, – сказала она вдруг, – вот мы говорили о мечтах: знаете, о чем я больше всего мечтала гимназисткой? Заказать себе визитные карточки! Мы совсем обеднели тогда, продали остатки имения и переехали в город, и мне совершенно некому было давать их, а я мечтала» [7; 76]. Если в начале «мечты» героини, как казалось, скрывали за собой писателя («Все мечтала!»), то теперь та же тема подается иначе, и тогда оказывается, что в «Визитных карточках» оба героя являются в некотором роде «лирическими». Таковым, конечно, не может не быть прославленный и окруженный поклонниками писатель. Но и судьба его случайной попутчицы, принадлежавшей, судя по всему, к ушедшему в небытие старинному и богатому некогда роду, чем-то напоминает описанную самим Буниным его собственную судьбу, включая и разоренное родовое гнездо, и мечтания молодости, и вынужденный переезд в город. Стоит подумать, зачем героине так хотелось видеть свое имя напечатанным на карточках? В качестве последнего свидетельства о том, что было утрачено ее семьей? Способом «напомнить» о себе, заставить прозвучать свое имя, тем самым спасая его (и себя) от забвения? Визитные карточки – это та деталь, которая несет на себе нагрузку лирической темы: в имени на визитке скрыта наивная надежда на воплощение невоплотившегося в жизни, а сами визитные карточки слабо повторяют *carte-postale*, *carte-illustrée*, на которых написаны послания писателю в «Неизвестном друге»⁶¹.

С другой стороны, в переживании героини угадывается что-то аналогичное мечте о славе, которая искушает любого

⁶¹ Визитные карточки фигурируют еще в одном тексте Бунина, по времени близком к «Неизвестному другу»: в «Деле корнета Елагина» карточки с предсмертными записками на обороте находят на груди убитой Сосновской – это последняя реплика провинциальной актрисы.

пишущего и символизируется самим именем знаменитости. «Видеть свое имя напечатанным» – писатели не раз, в том числе иронически, изображали эту мечту об известности! На обложке ли собственной книги, в газетной ли заметке (как в рассказе Чехова «Радость»), на визитных карточках или просто, как в «Ревизоре»: «...скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский...». У Бунина тема писательской известности нередко решается в разных ключах: иронично и серьезно в пределах одного текста. К примеру, alter ego Бунина – главный герой романа «Жизнь Арсеньева», вдохновленный и обрадованный своей первой публикацией, получает добродушно-пренебрежительный отклик на свои стихи от купца, к которому пришел сделать запродажу зерна. Купец пускается в воспоминания о своей юности и своих несостоятельных поэтических опытах:

«– ... Я ведь, с позволения сказать, тоже поэт. Даже книжку когда-то выпустил <...> Вот вспоминаю себя. Без ложной скромности скажу, малый я был не глупый... а что я писал? Вспомнить стыдно!

Родился я в глуши степной,
В простой и душной хате,
Где вместо мебели резной
Качались полаты...

– Позвольте спросить, что за оболтус писал это? Во-первых, фальшь, – ни в какой степной хате я не родился..., во-вторых, сравнивать полаты с какой-то резной мебелью верх глупости... И разве я этого не знал? Прекрасно знал, но не говорить этого вздору не мог, потому что был неразвит, некультурен...» [6; 139–140].

Цитируя свои юношеские стихи, купец вышучивает поэтический дебют Арсеньева, но если вспомнить, что действие романа начинается с простого и строгого – «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе...» [6; 7], то у бесхитростных виршей, исключительно из-за одной далекой переключки с начальной фразой, точной в каждом слове и звуке, появляется серьезный смысл. Одна и та же тема «родился я в глуши степной» может звучать совершенно по-разному: высоко, чисто, отточено и «стыдно», «некультурно», однако, как бы она ни была выражена, главное, – она повторена в разных вариантах, то есть может возрождаться на путях от одного героя к другому: таким образом «я» Арсеньева умножается, ловит на себе рефлексы других персонажей и само распространяет свои

рефлексы на всю персонажную структуру. А в «Визитных карточках» теме славы, теме чисто писательской, именно героиней (а не героем-писателем, что примечательно) задается лиричность, и одновременно тема эта слегка пародируется, будучи очередным нелепо-детским, «стыдным» жестом героини.

Вероятно, в «Визитных карточках» писатель узнает в бедной мечте попутчицы слабое отражение своих (уже вполне сбывшихся) мечтаний, что заставляет его чувствовать свою силу рядом с ее бедностью, отчаяньем, увяданием. Важно и то, что в рассказе остается не названным не только его – всем известное – имя, но и ее, и это подчеркнуто своего рода минус-приемом: «– Можно узнать, как зовут? – Она быстро сказала свое имя-отчество» [7; 75]. Названное скороговоркой, имя, вероятно, навсегда оставшееся в памяти героя, так и не напечатано на визитных карточках. «Точечное» титульное умолчание стоит и пустого места героя в «Неизвестном друге», и двух незавершенных сюжетов «Речного трактира». В заглавии рассказа выносится несуществующее, неосуществленное, и это придает иллюзорность сюжету.

Постепенное выдвигание героини на первый план происходит еще и потому, что она все время старается опередить героя. Впервые мы видим ее поднимающейся с нижней палубы по лестнице наверх, и в продолжении повествования она будет все возрастать, проявляться, узнаваться. Подобно тому, как меняются местами «вчера» и «сегодня», меняются местоимения: «вы» уступает место «ты» («Пойдем ко мне...») [7; 76]), причем к переходу на «ты» героя подталкивает гиперкомпенсаторная смелость героини. Эта смелость – следствие самых общих представлений читательниц о писателях, в коих природа их профессии предполагает «эпистемическую вседозволенность»⁶². Возможно, на образе писателя лежит след бунинской иронии: если уж реальный писатель должен уметь внутренне проживать любые сюжеты, то отчего не разрешить вымышленному писателю еще больше? Так или иначе, и герой, и героиня провокативны, хотя и совершенно по-разному: «Все снять? – шепотом спросила она,

⁶² В. Руднев упоминает о «постмодернистской эпистемической вседозволенности», которая предстает характерным вариантом «творческого подхода к жизни», предполагающим не обывательское игнорирование тех или иных недозволенных желаний, не невротическую реакцию на них, а модальную реализацию (Руднев В. Апология нарциссизма: исследование по психосемиотике. – М.: Аграф, 2007. – С. 160–161).

совсем, как девочка» [7; 76]. Именно «детскость» героини дает выход «другой», докультурной, «первобытной», стихийной стороне естества, которая связывает писателя с общим, природным и народным миром, откуда «он вышел» и куда уже никогда не вернется, оставаясь, однако, как всякий настоящий писатель, неразрывно связанным с ним. Вместе с одеждой незнакомки снимаются все культурные покровы и прикрытия, и, с одной стороны, сцена в каюте отвечает тем инстинктивным страстным желаниям, которыми были одержимы герои (особенно писатель) с самого начала, но с, другой стороны, эта сцена в определенной мере неожиданна.

В «Одиночестве» 1915 года, еще одном бунинском тексте о писателе и безвестной героине, диспозиция героев такова:

Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И все ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из прибора.
<...>

Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурил и, усмехнувшись,
Подумал: «Полосатое трико
Ее на зебру делало похожей».

Сюжет «Одиночества» в чем-то похож на завязку «Визитных карточек», но в рассказе писатель, столь же пристально и отстраненно наблюдающий за героиней, одновременно сам—чем дальше, тем больше—захвачен, вовлечен в сюжет, набирающий силу.

Отдаваясь «крайнему бесстыдству» в каюте, оба героя устремляются прочь от себя, от всего личного в себе, от всего условного, они погружаются в ту область, где мгновенно обесцениваются мечты о известности и славе, где, как и любые знаки отличий, «обнуляются» визитные карточки. Неосознанные устремления героини в чем-то противоположны, а в чем-то подобны переживаниям героя, ей необходимо отъединиться от хаоса «простой» жизни, которого она боится и в который погружает ее история, ей надо хотя бы ненадолго освободиться от власти безличной судьбы, уничтожившей, вероятно, и славу, и бывшее богатство того имени, которое ей хотелось напечатать на визитных карточках. Два разнонаправленных потока встречаются: один идет вниз, вглубь, в бездну, туда, где обитают

смерть и насилие, а другой, напротив, пытается выбиться наверх. Встреча, игра противоположных направлений моделирует не только отношения писателей и их читателей, но и образ всей русской жизни, для которой характерна громадная амплитуда взлетов и падений, их взаимообусловленность и взаимосообщаемость. В кульминационной сцене «сообщаемость» передается скольжением одного и того же экстатического состояния от героя к героине: «Он сжал зубы...» [7; 76], «Сжав зубы, она...» [7; 77], и изначальный контраст персонажей преодолевается глубоким и драматическим чувством слитности.

Рассказ обрамляют две перекликающиеся между собой фразы: «...он и вышел из этого люда» – узнаем мы о писателе во втором абзаце рассказа, «она, не оглядываясь, побежала вниз, в грубую толпу на пристани» [7; 77] – это последнее предложение, между двумя этими фразами заключены все события. Дополнительные трагические коннотации добавляются тем, что в «грубую толпу» бежит, вероятнее всего, потомственная дворянка, а наблюдает за этим писатель, вышедший из купечества. Не только писателю из «Визитных карточек», но и некоторым другим героям Бунина введена досадная ненависть по отношению к женщинам, которых судьба отрывает от их благородных корней, вспомним «Последнее свидание», где разорившаяся дворянка, по-чеховски бежавшая в актрисы, получает презрение и суровый отказ человека, который когда-то любил и до сих пор любит ее.

Финал «Визитных карточек», его катарсис состоит в быстром, двухступенчатом возвращении героев к «культурному», «человеческому»: «Потом он ее, как мертвую, положил на койку <...> Перед вечером, когда пароход причалил там, где ей нужно было сходить, она стояла возле него тихая, с опущенными ресницами. Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь...» [7; 77]. Два последних абзаца по стилю и настроению полностью противоположны предыдущей сцене. Полное расхождение в тональности между кульминацией и финалом с силой дает почувствовать, что все, происходившее в каюте, было «солнечным ударом» для двоих случайно встретившихся людей, каждый из которых по-своему отстранен от непосредственности, ужаса и хаоса внеличностной, всеобщей жизни, но в то же время не может избежать искушения и участи ее хотя бы мгновенного постижения. Финал нивелирует, абсолютно снимает откровенность сцены в каюте, возвращая героине ту наивность и чистоту, которую сразу разглядел

в ней писатель. Именно финал позволяет понять, что детское доверие незнакомки к писателю не только совлекает с героев все покровы условностей, но и, напротив, неизмеримо поднимает ценностную планку «культурного», «литературного» и «артистического» в герое. А для героини открывается то, чего она никогда не знала и с чем боялась столкнуться. Любое сближение с кумиром чревато разочарованием и даже катастрофой: творчество предполагает мощные импульсы свободы на грани своеволия. Но в сюжете «Визитных карточек» мгновение погружения в безличный хаос страсти навеки сблизило героев, как бывает в те редкие мгновения, когда катастрофически смыкаются несводимые друг с другом противоположности.

Благодаря множеству лирических смыслов, символичности образов, умолчанию имен и несуществующим «визитным карточкам», вынесенным в заглавие, история героев превращается из почти «пошлого» дорожного приключения в неповторимое событие, позволяющее писателю и незнакомке выйти за границы своего «я» и быть захваченными стихией, сравнимой разве что с ветром, с пространственной бесконечностью или с ходом истории.

* * *

Три рассмотренных нами рассказа варьируют один и тот же сюжет (писатель и читательница), и в каждом из текстов так или иначе выявляет себя феномен отсутствия, причем в столь разнообразных формах, что сюжет ограняется множеством смысловых плоскостей, становится средоточием пучка смысловых рефлексов. «Точки» отсутствия, минусы, коммуникативные провалы, оборванные сюжеты, не нашедшие разрешения, конечно, являются не случайными и однократными «нарушениями» художественной структуры, а ее обязательным свойством, благодаря которому текст обретает гибкий, сложный и подвижный рельеф, не поддающийся прямолинейному прочтению. Чем выше концентрация минус-приемов, сосредоточенных в тесных пределах малой формы (как в «Неизвестном друге», где такая концентрация очень высока), или чем большую смысловую нагрузку несут на себе мотивы и знаки отсутствия (как в «Визитных карточках»), тем очевидней выявляется лирическая природа текста, поскольку по сравнению с прозой, лирика обладает большей потенциальностью и абстрактностью детали и сюжета⁶³, что парадоксальным образом

⁶³ Подобные выводы вытекают не только из лирической природы текста,

не снижает, а повышает статус авторского присутствия. Эти общие правила «работают» в бунинском тексте особенно активно, поскольку за каждым рассказом скрыт мощный автобиографический план, в котором со времен Приморских Альп и вплоть до смерти писателя феномен отсутствия играет далеко не последнюю роль.

но и из универсальной природы дискурса вообще, к примеру, в представлении Деррида «отсутствие наличия» обнаруживается, когда в противовес «центростремительному» присутствию, обоснованному в философии экзистенциалистов, усиливаются смыслы децентрации: «И это позволяет прийти к выводу, что центра нет, что его нельзя помыслить в форме присутствующего сущего, что у него нет естественного места, что он представляет собой не закрепленное место, а функцию, своего рода не-место, где происходит бесконечная игра знаковых замещений. Вот в этот-то момент язык и завладевает универсальным проблемным полем; это момент, когда за отсутствием центра или начала все становится дискурсом – при условии, что мы будем понимать под этим словом систему, в которой центральное, изначальное или трансцендентальное означаемое никогда полностью не присутствует вне некоторой системы различий. Отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности» (*Деррида Ж. Письмо и различие.* – М., 2000. – С. 448). В художественном дискурсе, особенно лирическом, силы децентрации возрастают, как, впрочем, и центробежные силы.

Элегия в прозе: «Несрочная весна»

1. Элегическая тема и вариации

«Несрочная весна» (1923 г.) – один из первых пяти рассказов, написанных Буниным в Приморских Альпах. Текст имитирует длинный отрывок из письма, приоткрывающегося для читателя не сначала, а как будто с середины, со слов «*А еще*, друг мой, произошло в моей жизни целое событие...». Через семь лет после «Несрочной весны», в 1930 году, Бунин напишет миниатюру «Письмо» с похожим началом: «– *Еще*, пишу вам, обо мне не скучайте...» [5; 462] и последней фразой, тоже уже прозвучавшей в «Несрочной весне» («...он погиб во славу и честь русского оружия»). На первый взгляд, ничего, кроме формы письма и приблизительно совпадающих фраз, не объединяет эти два текста, но поставленные рядом, рассказы начинают соотноситься между собой, обнажая конструктивные черты двух разных поэтик Бунина. «Письмо» – это краткий, вершинный текст, энергично устремленный к резкому и значительному финалу, и, несмотря на то, что во время написания письма будто бы ничего не происходит, вся энергетика повествования сосредоточена в неотвратимости трагической развязки. Кажется, как только молодой новобранец, отправленный на фронт, поставит точку в своем письме, а, может быть, еще и до этого момента, пуля сразит его. Отрывочность, оборванность, торопливость письма вторит мимолетности жизни героя. «Несрочная весна», напротив, представляет собой длинный, мерно продвигающийся подробный текст, со множеством отступлений. Письмо посвящено описанию старинной усадьбы, будто бы чудом уцелевшей во время революции и превращенной в музей. Все перипетии рассказа никак не касаются внешней жизни героя-повествователя, который очень напоминает лирического героя стихотворного текста: он обзревает руины старинной усадьбы и претворяет все увиденное в эмоциональное описание.

Лирическая медлительность описаний определяет даже оставленное за пределами текста будущее героя «Несрочной весны», оно имеет долгую и неопределенную перспективу, тем более долгую, что рассказчик, как выясняется из дальнейшего повествования, принадлежит к тем людям, которые погублены революцией отнюдь не физически, но лишены духовных основ и обречены на длительное и мучительное умирание. Неприкаянность главного героя «Несрочной

весны» оттенена беглым портретом его случайного попутчика, бывшего московского профессора, от голода и руин уехавшего в деревню, кормящегося «трудами рук своих», но продолжающего писать «большой исторический труд, который... может создать эпоху в науке». Старик-профессор всего на мгновение появляется в рассказе, но Бунин акцентирует не столько момент его появления, сколько живописует картину его исчезновения из поля зрения рассказчика: «Солнце серебряным диском несло уже низко за стволами, за лесом. И через полчаса создатель эпохи сошел на своем глухом полустанке—и заковылял, заковылял со своими мешками по зеленой березовой просеке, по холодку вечерней зари» [5; 120]. Образ исчезающего старика-профессора имеет символический смысл—с ним навсегда уходит и растворяется в призрачном небытии целая эпоха. Мотив исчезновения усилен страшными рассказами об исчезнувших по весне в лесу людях¹, которые слышит на станции рассказчик,—все это создает вокруг заброшенной усадьбы атмосферу, что страшнее готических ужасов. Но страшные смерти от пуль и разбоя остаются, как и ужасы войны и революции, на дальнем плане, они «затушеваны» в «Несрочной весне» более тонкими и мягкими вариантами темы смерти: смерть наступает не вдруг, а медленно и постепенно, она больше похожа на долгий уход и растворение в пространстве.

Герой рассказа умирает не в прямом, а в переносном смысле, он просто не может более существовать, созерцая, как обрываются его связи с живым миром, и письмо, которое он пишет, становится знаком этой оборванной связи: начало послания как будто утрачено, зато финал полностью сохранен, более того, он очень длительный, к нему подводит несколько риторических ступеней, он украшен поэтическими цитатами и пафосными обобщениями. Застывание, остановка на финальных картинах, фразах, на финальных частях композиции как нельзя лучше

¹ Рассказы о бесследном исчезновении людей из «Несрочной весны» («Я спросил: “А если пешком?”—“А вам далеко?”—“Туда-то”—“Ну, это верст двадцать, не более. Дойдете”.—“Да ведь, говорю, по лесу да еще пешком?”—“Что ж, что по лесу! Дойдете”. И тут же рассказал, как весной два каких-то “человечка” наняли так-то “мужичка” в ихнем селе, да и пропали вместе с ним: “Ни их, ни его, ни лошади, ни снасти... Так и неизвестно, кто кого растерзал—они его или он их...”» [5; 120]) вторят множеству подобных историй из «Окаянных дней», в обоих случаях Бунин старается подчеркнуть их изустную стилистику: «Приехал Д.—бежал из Симферополя. Там, говорит, “неописуемый ужас”, солдаты и рабочие “ходят прямо по колено в крови”. Какого-то старика полковника живьем зажарили в паровозной топке». (Бунин И. А. Окаянные дни.—М.: Советский писатель, 1991.—С. 11.)

характеризуют поэтику «Несрочной весны». Отрывок из письма, отправленного в никуда, за пределы России, другу-эмигранту, тоже, видимо, принадлежащему исчезающему миру, укрепляет в правах тему смерти многократными повторами и вариациями.

Исследователи Бунина часто высказывают мысль о том, что сюжеты «Темных аллей»—это множественные вариации на тему любви², «Несрочная весна», рассказы Приморских Альп, вообще творчество Бунина 20–30-х годов проигрывает вариации на тему смерти и исчезновения: от безвременно оборванной жизни юноши на войне или в революцию до неприкаянной одинокой старости и смерти русского аристократа на родине или в эмиграции. Из финальных моментов всех рассказов или отдельных их отрывков (таких, как отрывок со стариком-профессором в «Несрочной весне») складывается разнообразная и красочная картина гибели целой страны, которая архаически-возвышенно названа в «Несрочной весне» «Державой Российской».

Рассказывая послереволюционную историю русского балета, В. Гаевский и П. Гершензон представляют ее как борьбу нарративности с чистой пластикой, последняя неразрывными узами связана с вариативностью, поскольку пластический образ формируется динамически—в соотносении вариантов. Постреволюционный культурный канон предписывает фабульной материи захватывать все художественное пространство и вытеснять пластические, вариативно-лирические формы, которые, зародившись в начале XX века в русской среде, в конце концов эмигрируют на запад³. Если проецировать эту мысль на литературу, и, в частности, на Бунина, то Бунин предстает адептом чистой пластической формы слова, которая тоже проявляет себя не в фабуле, а разыгрывается по лирическим правилам: в виртуозных вариациях на одну и ту же тему. Художественный эффект вызывает сам процесс созерцания того, как чувство переходит в вариативную форму, и поскольку для Бунина 20-х годов—это чувство или предчувствие смерти, то рассказы 20-х годов смотрятся на фоне более поздних «Темных аллей» как «орел на фоне решки»: там сквозь

² См., например: *Ермоленко Г.Н.* Образ «темной аллеи» в новелле Ивана Бунина «Зойка и Валерия» // *Dzieło literackie jako dzieło literackie.*—Bydgoszcz, 2004.—С. 303.

³ См.: *Гаевский В., Гершензон П.* Разговоры о русском балете: Комментарий к новейшей истории.—М.: Новое издательство, 2010.—С. 25–26, 47, 76 и др.

любовь проглядывает смерть, здесь сквозь смерть иногда сквозит любовь.

2. Элегические подтексты «Несрочной весны»: Державин, Батюшков, Боратынский

«Несрочная весна» имеет несколько ярких подтекстов, которые не надо разгадывать, они названы у Бунина. Прежде всего, это элегия Боратынского «Запустение», цитата из которой дала название рассказу. Любопытно, что более чем за 20 лет до написания «Несрочной весны», в 1900 году, Бунин посвящает 100-летию со дня рождения Боратынского небольшую статью⁴, где, размышляя о «скорбной внутренней жизни» поэта, не цитирует, однако, его самых скорбных элегий – «Осени» (1836) и «Запустения» (1832), зато обращает внимание на два других текста: «Есть милая страна, есть угол на земле...» (1832) и написанную десятилетием раньше «Родину» (1821):

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,
Дубравы мирные, священный сердцу кров!
Я возвращуся к вам, домашние иконы!⁵

«Есть милая страна...», «Родина», «Запустение» написаны в одном и том же жанре «Heimkehr» – «возвращение на Родину». Примерно к тому же времени, что и статья о Боратынском, относится бунинский поэтический вариант на тему Heimkehr, для которого Бунин выбирает то же заглавие, что и у Боратынского, – «Запустение» (1903).

Следующий очевидный подтекст рассказа Бунина связан с центральным, «екатерининским» фрагментом «Несрочной весны», восходящим к «Развалинам» Державина и целому хору русских царскосельских элегий-руин, среди которых и «Воспоминания в Царском Селе» Пушкина, написанные по мотивам Державина под воздействием стилистики Батюшкова.

2.1. «Несрочная весна» и «Путешествие в замок Сирей» Батюшкова: пасторальная гармония и руины революции

Оставив на время в стороне Боратынского и Державина, нам

⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – 1967. – Т. 9. – С. 507–524.

⁵ Боратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1989. – С. 76.

хочется начать обзор бунинских подтекстов еще с одного, не менее значимого источника «Несрочной весны». Это «Путешествие в замок Сирей» К. Н. Батюшкова, текст, который не мог не быть известен Бунину, глубоко переживавшему свое кровное и поэтическое родство с поэтами предпушкинской поры: В. А. Жуковским и А. П. Буниной. «Путешествие в замок Сирей» (1814-1815) представляет собой прозаическую миниатюру, включенную Батюшковым в состав «Опытов в стихах и прозе». В реминисцентном слое рассказа Бунина подтекст из Батюшкова как бы соединяет далеко отстоящие друг от друга во времени «Развалины» Державина (1797) и «Запустение» Боратынского. Прибавим попутно, что одно из стихотворений Анны Буниной 1808 года «Сумерки» обращено к Державину: лирическая героиня в мечтах посещает Званку и встречается там с великим поэтом.

Из литературы XVIII века, из «Прогулок» и «Дщиц для записывания» М. Н. Муравьева и «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина выкристаллизовывается форма батюшковских прозаических прогулок и путешествий. «Путешествие в замок Сирей» — это описание замка, где годы своего жизненного и творческого расцвета Вольтер провел с мадам дю Шатле, «божественной Эмилией» («Здесь долгое время был счастлив Вольтер в объятиях муз и попечительной дружбы»⁶, — пишет Батюшков). Конечно же, батюшковское «Путешествие...» имеет автобиографическую основу: находясь в составе русских войск во Франции после победы над Наполеоном, поэт в феврале 1814 года посещает замок Сирé, расположенный на востоке страны, у границы Лотарингии, именно эту дату, февраль 1814 года он и ставит под текстом в «Опытах...», хотя фактически заканчивает работу над отрывком в 1815 году⁷. Миниатюра Батюшкова имеет подзаголовок «Письмо из Франции к г. Д.» (за инициалом скрыт один из основателей «Арзамаса», знаток французской культуры Д. В. Дашков). Бунин заимствует для «Несрочной весны» у Батюшкова форму «письма-путешествия» вместе со всем литературным шлейфом этой формы, причем, если «Путешествие в замок Сирей» — это «письмо» русского офицера из Франции в Россию, то у Бунина, волею судеб заброшенного

⁶ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Подг. И. М. Семенко. — М.: Наука, 1977. — С. 110.

⁷ Там же. — С. 518–519.

на южный берег Франции, рассказ имитирует письмо из России в Европу (Францию?)⁸. Ближе к концу миниатюры Батюшкова среди адресатов Вольтера упоминается Екатерина, и тема писем из Франции в Россию и из России во Францию упрочивается уже совершенно: частное письмо подается в ореоле государственной переписки, переписки императрицы и мудреца.

Для выяснения характера бунинской поэтики немаловажно то, что история любви Эмилии дю Шатле и Вольтера, столько раз вдохновлявшая поэтов, в том числе и русских (посвященные маркизе стансы Вольтера «*A m-me du Chatelet*» в 1917 году перевел Пушкин, и, вполне вероятно, тень вольтеровской любви лежит на батюшковском «Тебе ль оплакивать утрату юных дней...», на пушкинском «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...» и даже на «гробовой Афродите» Боратынского), изображена у Батюшкова всего несколькими яркими штрихами, лишенными каких бы то ни было конкретных подробностей. Ореол величественной значимости вокруг этой любви Батюшков создает тем, что вводит в текст идеально-прекрасный портрет г-жи дю Шатле, который незаметно проступает из впечатлений от интерьера, картин, развешанных на стенах, от книг в библиотеке замка. «Путешествие в замок Сирей» в творчестве Батюшкова образует единый пласт не только со стихотворными элегиями-руинами (такими, как «На развалинах замка в Швеции»), но и с любовными элегиями, включенными в состав «Опытов в стихах и прозе», оно прочитывается как прозаическая квинтэссенция множества батюшковских поэтических текстов на темы любви на исходе жизни, на темы предсмертной любви. Именно поэтому много внимания в «Путешествии в замок Сирей» отдано сценам похорон маркизы («Все жители плакали о ней как о нежной, попечительной матери»⁹) и неутешному горю Вольтера. Эскизность портрета главной героини, акцентирование темы смерти, длинный финал батюшковской миниатюры – все это немаловажно для восприятия «Несрочной весны» Бунина.

В «Несрочной весне» трудно не усмотреть стилизацию под прозаическую миниатюру начала века XIX века в духе Батюшкова. И речь идет не только о словесных формулах элегического репертуара,

⁸ Рассказик «Несрочной весны» пишет своему адресату: «у вас в Европе...» [5; 118].

⁹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. – С. 111.

без которых невозможно представить прозу Бунина (в «Путешествии...» есть и «темная аллея», «тенистые аллеи», «слава меча русского», которая у Бунина превращается во «славу и честь Державы Российской» и т.д.). Еще в более общем плане важно то, что проза Батюшкова, столь же изящная и поэтичная, как и его стихи, содержит в себе множество стихотворных вкраплений: в «Путешествии в замок Сирей» Батюшков обильно цитирует Вольтера, Лебрюна, Данта, Державина и др. («В тех покоях, где Вольтер написал лучшие свои стихи, мы читали с восхищением...»¹⁰).

Стилизаторские усилия, направленные на оживление памяти о преромантической прозе, в «Несрочной весне» органично сливаются с привычной для Бунина манерой расцветивать прозу стихотворными фрагментами, причем сюжетный импульс для введения в прозаическую ткань поэтических фрагментов у Батюшкова и Бунина один и тот же: в разрушенном замке/имении есть библиотека, которая будит литературное воображение путешественников, заставляет их читать и вспоминать тексты своих поэтических предшественников («Но мы еще воспользовались сумерками: обошли нижнее жилье замка, где живет г-жа Семиан; осмотрели ее библиотеку, – прекрасный и строгий выбор лучших писателей...»¹¹ – у Батюшкова, «Часто бывал я в нижних залах. Ты знаешь мою страсть к книгам, а там, в этих сводчатых залах, книгохранилище <...> Там... мерцают тусклым золотом десятки тысяч корешков, чуть ли не все главнейшее достояние русской и европейской мысли за последние два века» [5; 124]» – у Бунина). Трудно сказать, по каким впечатлениям Батюшков описывал библиотеку в замке Сире: действительно ли поэт видел в замке какие-то книги или описание было навеяно, весьма вероятно, известной Батюшкову библиотекой Вольтера, купленной Екатериной II и хранившейся в начале XIX века в Эрмитаже¹², но важно то, что Батюшков стоит у истоков русских красочных музейно-библиотечных описаний, и позже дань этому жанру отдадут Пушкин, Тургенев, некоторые другие поэты и прозаики XIX века, а в XX в. эта традиция будет воспринята Буниным. Точность Бунина сказывается в воспроизведении мельчайших деталей

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. – С. 112.

¹² Как раз во время работы над «Путешествием в замок Сирей» Батюшков служил в Императорской публичной библиотеке, куда полвека спустя и была передана библиотека Вольтера. См.: *Батюшков К. Н. Избранная проза / Сост., послесл. и примеч. П. Г. Паламарчука.* – М.: Сов. Россия, 1988. – С. 477.

стилистики элегической школы начала XIX века. Элегический жанр предписывает легкие пасторальные включения в элегиях-руинах. Так, в последней строфе элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» одиночество героя нарушается земледельцем, произносящем сентенцию на тему памяти и «отеческих гробов»:

Оратай ближних сел, склоняясь на посох свой,
Гласит ему: «Смотри, о сын иноплеменный,
Здесь тлеют праотцов останки драгоценны:
Почти их гроб святой!»

В духе идиллии, Бунин сочиняет пасторальное четверостишие, которое герой «Несрочной весны» находит в «одном из прелестнейших томиков начал прошлого столетия»:

Успокой мятежный дух
И в страстях не сгорай,
Не тревожь меня, пастух,
Во свирель не играй [5, 125].

Пасторальная фигура оратая, пастуха, земледельца в поэзии предельно условна, а в прозаическом опыте Батюшкова и рассказе Бунина безмятежные земледельцы поэтических идиллий контрастируют совсем с другими крестьянами – с теми, что пережили революции (французскую у Батюшкова и русскую у Бунина) и последовавшие за ними войны.

«Путешествие в замок Сирей» – это одна из самых ярких русских инвектив XIX века, направленных против революции: «Развалины, временем сделанные, – ничто в сравнении с опустошениями революции», «Здесь не одна была революция, господин офицер! Не одна революция!... (рассказывает путешественнику старый крестьянин в сношенном фригийском колпаке – *Е. К.*) Разорили храмы божи...»¹³. Войны и революции представляются Батюшкову тем, что страшнее самой смерти. Если после смерти маркизы и отъезда Вольтера жизнь в замке не прервалась, напротив, стены сохранили память о своих обитателях, то революция и война стирает память, покушается на пугливые тени: «там, где маркиза прекрасною рукою поливала розы и лилеи, кормила голубей ячменем <...> там, где она любила отдыхать под тенью древних кедров у входа в Заирину аллею, где Вольтер у ее

¹³ Там же. – С. 105–106.

ног в восторге читал первые стихи бессмертной трагедии <...> там вы расставите часовых с ужасными усами, гренадер и казаков, которые приводят в трепет всю Францию»¹⁴.

Теневой, призрачный мир с рассветами и закатами, таинственная дорога в заброшенное имение – все это повторено вслед за Батюшковым, вслед за русской элегией в рассказе Бунина, но гармоническая стилистика пушкинского времени у Бунина теряет качества идеального баланса, игра полутеней то и дело превращается во вспышки гроз, в огненные зарницы («и все это при блеске зарниц, которые все ярче озаряли лес, избы, дорогу»), отчего очертания разрушающегося мира, вещи, которым суждено погибнуть, выступают еще четче и для главного героя «Несрочной весны», и для мужика, который подвез его от станции: «Человек оказался очаровательный – детски наивный гигант, всю дорогу повторял: “Глаза бы не глядели! Слезы!” Меж тем <...> оглохший от старости белый жеребец быстро и легко мчал по лесным дорогам коляску, тоже старую, но чудесную, покойную, как люлька» [5; 122].

Заброшенная усадьба в «Несрочной весне» называется то «дворцом», то «музеем». Последнее наименование иронично: созданный по инициативе советской власти «музей» должен сохранить намеренно уничтоженное и уничтожаемое той же самой властью. Охраняет «музей» однурукий китаец, чья немота и инородство прибавляет к музейной теме коннотаты гибели и ужаса. Однорукий музейный китаец страшен не живым, он олицетворяет угрозу абстрактную и всеобъемлющую – революционное покушение на эгегический мир теней и памяти: «в вестибюле <...> сидел <...> с короткой винтовкой на коленях однурукий китаец <...> Ни единая не китайская душа, конечно, ни за что бы не выдержала этого идиотского сиденья в совершенно пустом доме, – в нем, в этом сиденье, было даже что-то жуткое» [5; 123], и это едва ли не самое сильное в творчестве Бунина воплощение темы восточного хаоса, разрушения, неотвратимой и невозмутимой смерти.

С подтекстом из Батюшкова, одного из основоположников русской музейной культуры, созидавшего ее наряду с другими участниками кружка А.Н. Оленина¹⁵, музейная тема у Бунина

¹⁴ Там же. – С. 110.

¹⁵ В том же году, что и «Путешествие в замок Сирей», Батюшков под влиянием идей А.Н. Оленина пишет свой наиболее известный «музейный» текст – «Прогулку в Академию художеств», как и «Путешествие...», «Прогулка...»

выступает гораздо рельефнее и заставляет вернуться к «Путешествию в замок Сирей», к размышлениям Батюшкова о том, насколько опасны для руин несведущие профаны: «В Германии вы узнаете от крестьянина множество исторических подробностей о малейшем остатке древнего замка или готической церкви. Все рейнские развалины описаны с возможною историческою точностью учеными путешественниками и художниками, и сии описания вы нередко найдете в хижине рыбака или земледельца. Притом же немцы издавна любят все сохранять, а французы разрушать»¹⁶. Финал «Путешествия в замок Сирей» намного оптимистичнее, чем финал «Несрочной весны»: у Батюшкова русские офицеры, оказавшись в замке, хотя бы на некоторое время возвращают ему прежнюю жизнь, бунинский герой путешествует по заброшенному дворцу в абсолютном одиночестве, он не в силах вернуть жизнь мертвой усадьбе, ему остается только одно: самому вступить во владения смерти. Батюшков описывает руины в момент петербургского расцвета, «золотого века» русского искусства, Бунин констатирует смерть обрушившейся империи.

2.2. «Несрочная весна» и «Развалины» Державина: «во славу и честь Державы Российская»

Элегическая тема теней в «Путешествии...» Батюшкова вариативно умножается и разрастается во всем тексте. Замок Сирей хранит память не только о маркизе дю Шатле и Вольтере: вокруг владелицы замка смыкается целый круг ее просвещенных и высокородных родственников, знаменитых друзей, добрых слуг. И путешественник, странник, попавший в замок, тоже будто бы попадает в круг друзей, увенчанный самыми высокими именами. Несколько раз в «Путешествии...» Батюшкова упоминается и Екатерина, «лучшее украшение протекшего века». Она появляется и по ассоциации с письмами Вольтера и со всей вольтеровской эпохой, и в связи со стихами Державина: «мы читали <...> оды певца Фелицы»¹⁷.

Тень Екатерины царит и среди теней заброшенной усадьбы в «Несрочной весне» Бунина: «на озере остров с павильонами, где не однажды бывали пиры в честь Екатерины, посещавшей усадьбу» [5;

написана в форме письма «другу-затворнику» в провинцию.

¹⁶ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. – С. 105.

¹⁷ Там же. – С. 111.

123]. Но если у Батюшкова в центре повествования оставлена все-таки владелица замка и история ее любви к Вольтеру, то у Бунина тень Екатерины почти полностью замещает хозяев («И ярче и величавее всех Екатерина»), чьи имена («князя Д.»?), портреты, судьбы стерты революционной стихией¹⁸ – уничтожен как будто бы сам корень, исток «музея».

Фрагмент, который касается Екатерины, написан у Бунина с явным наведением на очень известный текст – «Развалины» Державина с их сочными картинами, на которых «домашняя», улыбающаяся («блистая щедростью лица»), «царскосельская» Екатерина смотрит на рдеющих в воде рыб, на собачек с завитыми кольцами хвостами:

Киприда тут средь мирт сидела,
Смеясь, глядела на людей;
На восклицających смотрела
Поднявших крылья лебедей;
Иль на станицу сребробоких
Ей милых сердцу голубков;
Или на пестрых, краснооких
Ходящих рыб среди прудов;
Иль на собачек, ей любимых,
Хвосты несущих вверх кольцом...

У Бунина все это пестрое, живое великолепие будто бы растворено в предваряющем появлении Екатерины пейзаже, который, несомненно, таит в себе державинские строки:

«...где вода прозрачна, как слеза, хотя и казалась черной, и мелькали серебром мелкие рыбки, пучили глаза какие-то зеленые тупые морды... А затем я переходил старинный каменный мост и подымался к усадьбе.

Она осталась по счастливой случайности нетронутой, неразграбленной, и в ней есть все, что обыкновенно бывало в подобных усадьбах. Есть церковь, построенная знаменитым итальянцем, есть несколько чудесных прудов; есть озеро, называемое Лебединым».

Второй момент, заставляющий вспомнить элегию Державина, – это описание частицы флагманского корабля «Св. Евстафий», которая лежит в кабинете «на небольшом письменном

¹⁸ Это характерный для Бунина прием, он использован и в «Чистом понедельник», на последних страницах которого В.К. Елизавета Федоровна замещает собой главную героиню рассказа, он чувствуется и в «Жизни Арсеньева» в связи с темой В.К. Николая Николаевича.

столе». Чесменская битва, где погиб флагманский корабль, – это та самая победа, на памятник которой смотрит Екатерина у Державина:

А здесь, исполняясь важна вида,
На памятник своих побед
Она смотрела: на Алкида,
Как гидру палицей он бьет;
Как прочие ее герои,
По манию ее очес,
В ужасные вступали бои
И тьмы проделали чудес...

Название корабля и очень известная история его гибели важны для уточнения отдельных смыслов «Несрочной весны».

Когда-то подаренный Екатериной сыну 66-пушечный «Св. Евстафий Плакида» был одним из лучших судов русской армады, в Хиосском проливе он должен был наряду с двумя другими линейными кораблями и одним фрегатом выступать в авангарде; именно на «Св. Евстафии» был поднят русский флаг командующим адмиралом Г.А. Спиридоновым. Е.В. Тарле так описывает гибель «Св. Евстафия»: «Что касается арьергарда, то он оставался некоторое время вдаль. Первыми напали на турецкий линейный корабль “Реал-Мустафа” (где находился сам капитан-паша) русские линейные суда “Европа” и “Евстафий”. “Реал-Мустафа” вскоре загорелся от русского артиллерийского огня. Команда в панике бросилась в море, чтобы вплавь добраться до берега. Но тут русских постигла большая неудача: “Евстафия” течением нанесло прямо на горящего ярким пламенем “Реал-Мустафу”, и никакими усилиями нельзя было удержать его от этого гибельного сближения. Когда “Евстафия” прибило окончательно к “Реал-Мустафе”, русские матросы и армейский отряд бросились на абордаж и перебили турок, еще находившихся на борту пылающего судна. Но тут горящая грот-мачта турецкого корабля вдруг рухнула прямо на “Евстафия”, и так как кюйт-камера была открыта (для пополнения артиллерии порохом и снарядами во время боя), то горящие головешки попали в нее. Раздался оглушительный взрыв, и “Евстафий” взлетел на воздух. Спустя несколько минут был взорван и “Реал-Мустафа”»¹⁹. Как и предписывается уставом, адмирал

¹⁹ Тарле Е.В. Чесменский бой и первая русская экспедиция в Архипелаг (1769—1774). Электронный ресурс на 01.07.2010, режим доступа: <http://flot.com/publications/books/shelf/senyavin2/ush7.htm>

Спиридонов и штаб оставили «Св. Евстафия» сразу после начала пожара, а капитан А. И. Круз, потомок моряка, служившего у Петра I, оставался на корабле до последней минуты. При взрыве его выбросило в море, и он чудом спасся, ухватившись за обломок «Евстафия».

«Частица флагманского корабля» в тексте Бунина воскрешает сразу всю его легендарную историю, а случайная, нелепая и трагическая гибель судна (из приблизительно шестисот погибших в Чесменском сражении около 400 погибли на «Св. Евстафии») дает еще одну семантическую параллель гибели России в пожаре революции. Имеет значение еще и то, что в 1915 году Житие Евстафия Плакиды стало поводом для сочиненного Буниным стихотворения²⁰, которое заканчивается строфой, живописующей кульминационный момент Жития – крест, пламенем воссиявший над головой оленя, настигаемого Евстафием на охоте:

Мрак и стволы великой чащи,
Органных труб умолкший ряд,
Взор, и смиренный и грозящий,
И крест из пламени, горящий
В рогах, откинутых назад.

Перекличка названия корабля с заглавием написанного еще до революции в бунинском имении Васильевское стихотворения²¹, лесные и «огненные» мотивы Жития и «Несрочной весны», «смиренный и грозящий взор» оленя и немые взоры владельцев заброшенной усадьбы, устремленные на путешественника с портретов княжеского дома, – все это будто бы возводит христианский крест над имперской темой «Несрочной весны».

Но вернемся к «Развалинам» Державина. Возникающий в последних стихах у Державина мотив запустения становится ключевым для финала «Несрочной весны»: «Запустение, окружающее нас, неописуемо, развалинам и могилам нет конца и счета: что осталось нам, кроме “Летейских теней” и той “несрочной весны”, к которой так убедительно призывают они нас» [5; 129]. Значение местоимения

²⁰ Беглая поэтическая квинтэссенция *Жития Евстафия Плакиды* есть и в бунинском рассказе «Аглая»: «Так узнала Анна <...> о войне Евстафии, обращенном к истинному Богу зовом Самого Распятого, солнцем просиявшего среди рогов оленя, им, Евстафием, на зверином лове гонимого» [4; 363].

²¹ В «Несрочной весне» Васильевское однократно упоминается, речь об этом совершенно не случайном упоминании еще пойдет.

«они» слегка расплывается, «подтекает»; грамматически «они»—это «могилы» и «развалины», это они обещают «несрочную весну», но у местоимения есть и другой оттенок «они»—это поэты, чьему перу принадлежат «Запустение», «Развалины» и еще множество элегий на тему руин. Екатерининская элегия Державина увенчана аллегорией плачущей любви и изысканной анафорой, отозвавшейся в середине предпоследней строки, последние четыре стиха Державина создают образ женского рыдания, захватившего «все и вся», и, конечно, отозвавшегося в рассказе Бунина:

Все тьмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело;
От ужаса вся стынет кровь,—
Лишь плачет сирая любовь.

2.3. «Несрочная весна» и «Запустение» Боратынского: «к роду отцов своих»

Если подтексты из Державина и, особенно, Батюшкова скрыты в рассказе Бунина²², то элегия «Запустение» (1834) дважды цитируется; поэтический неологизм Боратынского «несрочная весна» Бунин ставит в заглавие своей вещи. «Странное» вне поэтического контекста словосочетание «несрочная весна» появляется в элегии, описывающей не весеннюю, а осеннюю прогулку по давно оставленному герою родному имению:

Я посетил тебя, пленительная сень,
Не в дни веселые живительного мая...
<.....>

²² Еще из известных поэтических текстов, скрытых в подтексте «Несрочной весны», возможно, следует назвать стихотворение «Итальянская villa» Тютчева—еще один вариант путешествия в старинное имение, укрытое непроходимыми лесами и уснувшее «элисейским сном»:

И распростишься с тревогою житейской
И кипарисной рощей заслоняясь,—
Блаженной тенью, тенью элисейской
Она заснула в добрый час.
И вот уж века два тому иль боле,
Волшебною мечтой ограждена,
В своей цветущей опочив юдоли,
На волю неба предалась она.

В осенней нагоде стояли деревья...²³.

Не стоит сомневаться в том, что «несрочная весна» означает не «природную», а элизийскую весну, длящуюся вечно. Словосочетание «несрочная весна» появляется у Боратынского в конце длинной лирической медитации и как будто закрепляет идею длительности, переводит реальное ощущение внушительного объема всей элегии и каждого ее отдельного стиха (разностопный ямб с преобладанием 6-сложных строк) в идеальный план. Подбирая заглавие и цитаты из «Запустения» для своего рассказа, Бунин сосредотачивает внимание именно на окончании элегии, где кажется, что лирический герой идет уже не по тропинкам парка, а вступает на «нездешние», бесконечные луга.

«Запустение» Боратынского – это классическая элегия на тему руин, поэтому в ней наличествует весь набор мотивов, присущих этому жанру: заглохшие тропинки, высохший пруд, ветхий мостик и т. п., но важны не столько мотивы, сколько ритм и пространственные векторы элегии, подробно описанные В. Н. Топоровым²⁴. Лирический герой элегии не просто бродит по парку, он идет очень медленно, останавливаясь от того, что неверная дорога то и дело обрывается (и ритм стиха здесь моделирует обвалы: «Дорожка смелая ведет меня... обвал / Вдруг поглотил ее... Я стал / И глубь неожиданную измерил грустным взором») и все время спускается вниз, от чего читателю передается ощущение холода преисподней. Лишь в самом конце мрачная печаль запустения сменяется надеждой на встречу со светлой Летейской тенью, именно этот отрывок цитирует Бунин на последней странице своего рассказа, именно это самый загадочный момент элегии Боратынского, неоднократно комментировавшийся:

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубов,
У нескудеющих ручьев,
Я тень священную мне встречу²⁵.

²³ Боратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. – С. 176.

²⁴ Топоров В. Н. Встреча в Элизии: Об одном стихотворении Баратынского // Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана / Stanford Slavic Studies. – Stanford, 1994. – Vol. 8. – P. 197–222.

²⁵ Боратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. – С. 177.

Конечно, в тексте Бунина тоже отзывается затрудненный и медленный ритм, заданный «Запустением» Боратынского. Дорога в заброшенное имение для героя Бунина полна непреодолимых препятствий, сама усадьба скрыта в глубине густых лесов («кругом—заповедные леса, глушь и тишина неописуемые»), попав в дом, герой очень долго бродит по комнатам, беспрестанно останавливаясь в залах, кабинетах, покоях, надолго задерживается в библиотеке. Бунин как бы повторяет вектор движения лирического героя Боратынского: спускаясь вниз, в библиотеку, герой «Несрочной весны» оказывается будто бы в склепе: «Часто бывал я в нижних залах. Ты знаешь мою страсть к книгам, а там, в этих сводчатых залах, книгохранилище. Там прохладно и царит вечная тень, окна с железными толстыми решетками, сквозь решетки видна радостная зелень кустов, радостный солнечный день, все такой же, как сто, двести лет тому назад» [5; 126]²⁶. «Вечную тень» сводчатых библиотечных залов освещает не только свет, пробившийся сквозь железные оконные решетки, но и свет пасторального четверостишия, найденного героем на шершавой странице книги «прошлого столетия». Бунинская стилизация с играющим «во свирель» пастушком, «танцующий перелив чувств» (так характеризуется Буниным им же самим сочиненное четверостишие)—это солнечное пятно, похожее на светлую залетейскую тень, на «доступный дух» в заключительных стихах мрачной элегии Боратынского.

В связи с Боратынским вернемся еще раз к более раннему рассказу Бунина, где цитируется другое стихотворение Боратынского,

У Бунина «несрочная весна» в цитате из Боратынского выделена курсивом, что усиливает ощущение композиционного кольца: рассказ об июльском путешествии в провинцию начинается и заканчивается «несрочной весной».

²⁶ Этот отрывок «Несрочной весны» так же, как и описание склепа в старинной усадьбе, может считаться эскизным наброском «Часовни» из «Темных аллей». Ср.: «Я спустился в непроглядную темноту склепа, озаряя красным огоньком воскового огарка громадные мраморные гробы, громадные железные светильники и шершавое золото мозаик по сводам. Холодом преисподней веяло от этих гробов. Неужели и впрямь они здесь, те красавицы с лазоревыми очами, что царствуют в покоях дворца? <...> Нет, мысль моя не мирилась с этим... А потом я опять поднялся в церковь и долго глядел в узкие окна на буйное и дремотное горение сосен. Как-то весело и горестно радовался солнцем забытый, навсегда опустевший храм! Мертвая тишина царила в нем. За стенами же пел, гудел летний ветер» [5; 125–126] («Несрочная весна»); «Там ничего не видно, оттуда только холодно дует. Везде светло и жарко, а там темно и холодно: там в железных ящиках лежат какие-то дедушки и бабушки» [7; 252] («Часовня»).

а сюжет рассказа перекликается с сюжетом «Несрочной весны». «Грамматика любви» (1915)—это доэмигрантский, дореволюционный вариант прозаической элегии-руины, в центре которой—посещение дома, хозяева которого уже почили. Путешествие по мертвой усадьбе, как и в «Несрочной весне», заканчивается чтением старинных книг библиотеки: «Престранные книги составляли эту библиотеку! Раскрывал Ивлев толстые переплеты, отворачивал шершавую страницу и читал: “Заклятое урочище”, “Утренняя звезда и ночные демоны” <...> “Размышления о таинствах мироздания” <...> “Чудесное путешествие в волшебный край” <...> “Есть бытие,—вспомнил Ивлев стихи Боратынского,—есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье,—меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разумень”» [4; 304]. С подлинными цитатами из поэзии начала XIX у Бунина соседствуют фиктивные: тексты из «старинных книг» с «шершавыми страницами» Бунин сочиняет сам (для «Грамматики любви» Буниным сочинено стилизованное под идиллию четверостишие:

Тебе сердца любивших скажут:
«В преданьях сладостных живи!»
И внукам, правнукам покажут
Сию Грамматику Любви).

То, что до Бунина пасторальных стихов из «старинных книг» никогда не было, обнажает интимный нерв повествования: все, что видят рассказчики (Ивлев в «Грамматике любви», анонимный рассказчик в «Несрочной весне»), не может существовать в реальном мире. Старинные усадьбы, а не только стихи из старинных книг, представляют собой «танцующий перелив чувств» рассказчиков и их автора. Необитаемые усадьбы с их парками, садами, комнатами и вещами в этих комнатах,—это и есть сны и наваждения, сочиненные «путешественниками в неведомый край», извлеченные не только из известного всем литературного, элегического мира, а напрямую, без цитат, из небытия.

Из небытия является и «священная тень» в стихотворении Боратынского, именно поэтому она привлекла Бунина, именно поэтому она особенно притягательна для читателей и комментаторов «Запустения». За этой тенью скрыта некоторая тайна, отгадку которой текст провоцирует искать в биографии Боратынского. Многим кажется, что в «Запустении» речь идет не просто об абстрактной

тени: не переставая быть поэтической формулой «священная тень», благодаря наличию датива «мне» и инверсии («Я тень священную мне встречу»), будто бы скрывает кого-то, неизвестного читателю, но хорошо знакомого лирическому герою, который чувствует, чья именно тень «священна» ему. Поскольку элегия «Запустение» написана о родовом имении Боратынских, то «священную тень» связывают то с архитектором, спланировавшим усадьбу, то с наставником поэта («дядькой-итальянцем» Жьянчинто Боргезе), то с отцом поэта, в 1804 году основавшем новый дом в урочище Мара²⁷. Как бы то ни было, тема теней предков в варианте Боратынского звучит не абстрактно, а интимно, обостряя «семейные», «родовые» ассоциации²⁸, которые переходят и в семантический ореол «Несрочной весны» Бунина. Сны о родителях, осязаемое и сильное присутствие почивших родителей в жизни их детей—одна из любимых тем Бунина. Так, например, автобиографическая морина «Воды многия» (1925-1926) завершается лучезарным сном героя, в котором ему являются умершие родители: «А в рубке были, кроме рулевого, отец и мать, давно, как я хорошо понимал, умершие, но живые все-таки <...> И я чувствовал к ним необыкновенную нежность в ответ на те ласковые, милые улыбки, с которыми они смотрели на меня, гордясь мной, моей отвагой. И было в их улыбках еще что-то, смутный смысл чего был, кажется, таков:

²⁷ См.: *Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского*. Сост. А.М. Песков.—М.: НЛО, 1998.—С. 5. См. также художественную, тесно сплетенную со множеством серьезных исторических событий XVIII века летопись рода Боратынского и подробное описание имения Мара в кн. *Песков А. М. Боратынский. Истинная повесть*.—М.: Книга, 1990.

²⁸ Высказываясь о «Запустении» Боратынского, И. Бродский тоже обращает внимание на финальную часть элегии: «я бы сказал, что лучшее стихотворение русской поэзии—это “Запустение”. В “Запустении” все гениально: поэтика, синтаксис, восприятие мира. Дикция совершенно невероятная. В конце, где Баратынский говорит о своем отце “Давно кругом меня о нем умолкнул слух, / Прияла прах его далекая могила. / Мне память образа его не сохранила...” Это все очень точно, да? “но здесь еще живет” И вдруг—это потрясающее прилагательное: “...его доступный дух”. И Баратынский продолжает: “Здесь, друг мечтаний и природы, / Я познаю его вполне...” Это Боратынский об отце... “Он вдохновением волнуется во мне. Он славит мне велит леса, долины, воды...” И слушайте дальше, какая потрясающая дикция: “Он убедительно пророчит мне страну, / Где я наследую несрочную весну, / Где разрушения следов я не примечу, / Где в сладостной тени невянущих дубов, / У нескудеющих ручьев...” Какая потрясающая трезвость по поводу того света! “Я тень, священную мне, встречу” <...> Тот свет, встреча с отцом—ну кто об этом так говорил?» (*Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским*.—М.: Независимая газета, 1998.—С. 229).

да благословит тебя Бог, живи, радуйся, пользуйся тем кратким земным сроком, что и ты получил в свой черед от него» [5; 336].

В «Несрочной весне» о роде и родителях рассказчика ничего не сказано, напротив, возникает ощущение, что революцией, войной, разрухой рассказчик оставлен без роду и племени, без родных и друзей, которые если и есть, то отдалены от героя (одному из таких друзей и адресовано письмо), не сопровождают его. В своем элизийском одиночестве герой «Несрочной весны» становится настоящим, «кровным» наследником князей Д., бывших владельцев усадьбы, о которых как будто бы ничего не знает и в то же время узнает все, забредая во все тайные уголки дома, парка, родового склепа, нарисованного его же, рассказчика, воображением.

Сравнительные анализы рассказа Бунина с элегическими опытами Батюшкова, Державина, Боратынского не являются самоцелью нашей статьи, они призваны лишь поместить рассказ Бунина в тот литературный контекст, который выявляет сложную фактуру бунинской прозы: на ней оставила след и ранняя имперская элегия рубежа XVIII–XIX вв., и позднеромантическая элегия, хранящая тайны интимного, узкого, «семейного» круга. Таким образом, текст вписывается и в большой контекст русской истории и поэзии, и одновременно подталкивает к улавливанию автобиографических импульсов.

3. Элегия vs биография

«Несрочная весна» оканчивается затекстовым топонимом: «Приморские Альпы, 5 октября 1923» [5; 128], это, как мы уже убедились, достаточно обычная пометка для прозы Бунина 20-х годов, но ее значение возрастает от того, что рассказ относится к числу самых первых текстов, написанных Буниным в Грасе, в то время, когда все очевидней становилось то, что Франция останется окончательным прибежищем писателя. «Приморские Альпы, 5 октября 1923» – не просто обозначение места и даты написания рассказа, это знак, который органично входит в состав художественного текста. Через затекстовый топоним рассказу придается биографический план: русские руины предстают пред взором писателя-изгнанника, поселившегося на Лазурном берегу и пытающегося представить разоренную Москву 1920-х годов. Не вызывает сомнения, что рассказчик «Несрочной весны» – очевидный двойник автора, вариация его собственного «я»,

«автоперсонаж», и рассказ, следовательно, прочитывается как письмо автора самому себе от себя воображаемого, будто бы не покинувшего Россию.

Alter ego рассказчика моделирует и расширяет авторское «я» как в пространственном, так и во временном плане: рассказчик «Несрочной весны» соотнесен с реальным автором, который пережил в Москве страшную зиму 1918 года и написал об этом в «Окаянных днях». В «Несрочной весне» приблизительно отмечено время посещения заброшенной усадьбы – «июнь тысяча девятьсот двадцать третьего года» [5; 128], то есть между «написанием письма» и написанием рассказа прошло 2–3 месяца. Можно провести множество параллелей между дневниковой прозой «Окаянных дней» и «Несрочной весной». В обоих текстах при обозрении московских руин проскальзывают мотивы азиатского варварства: «Вся Лубянская площадь блестит на солнце. Жидкая грязь брызжет из-под колес. И Азия, Азия – солдаты, мальчишки, торг пряниками, халвой, маковыми плитками, папиросами» («Окаянные дни») ²⁹, «Москва представляется тебе даже внешне “нестерпимой”. Да, она очень противна. Какое азиатское многолюдство! Сколько торговли слотков, на всяческих толкучках и “пупках”...» [5; 119]. Риторическому восклицанию в зачине «Несрочной весны» – «Сколько погибших домов!» соответствуют в «Окаянных днях» описания московских домов, покидаемых хозяевами: «Великолепные дома возле нас (на Поварской) реквизируются один за одним. Из них вывозят и вывозят куда-то мебель, ковры, картины, цветы, растения – нынче весь день стояла на возу возле подъезда большая пальма, вся мокрая от дождя и снега, глубоко несчастная» ³⁰. И рядом с погибающими «великолепными домами» в «Окаянных днях» подробно описывается бунинская усадьба в Васильевском, причем сначала – это тихие зимние вечера 1916: «Поздний вечер, сижу и читаю в кабинете, в старом спокойном кресле, в тепле и уюте, возле чудесной старой лампы <...> Проходя назад по гостиной, смотрю в окна: ледяная месячная ночь так и сияет на снежном дворе...» ³¹, а затем страшное лето того же года, когда крестьянские бунты, поджоги едва не уничтожают усадьбу: «... почти весь июль Васильевское было тише воды, ниже травы. А в мае, в июне по улицам было страшно пройти, каждую ночь то там,

²⁹ Бунин И. А. Окаянные дни. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 40.

³⁰ Там же. – С. 35.

³¹ Там же. – С. 18–19.

то здесь красное зарево пожара на черном горизонте. У нас зажгли однажды на рассвете гумно...»³². Эти дневниковые записи прибавляют новые оттенки к одной из фраз «Несрочной весны» – «Помнишь ночные грозы на Васильевском? Помнишь, как боялся их весь наш дом?» [5; 121], как бы случайно, единожды, упомянутое в рассказе Васильевское ставит реальную, едва не погибшую в революционном пожаре усадьбу Бунина в длинный ряд «погибших домов» «Державы Российския».

Несмотря на многочисленные параллели с «Окаянными днями», текст «Несрочной весны» не получает публицистической тональности, напротив, сопоставление с «документальными», «дневниковыми» записями обостряет ощущение лирической природы рассказа. Документальные фрагменты вставляются в элегическую рамку. Грязный, переполненный московский поезд (это почти документальный кадр: «И народу всегда – не протолпишься: поезда редки, получить билет из-за беспорядка и всяческих волокит дело трудное, а попасть в вагон, тоже, конечно, захолустный, с рыжими от ржавчины колесами, настоящий подвиг» [5; 119]) привозит героя в заброшенное поместье-сон, поместье-мечту, поместье-элегию. Сюжет посещения заброшенного поместья в первые два десятилетия XX века, очевидно, переживает возрождение, причем не только в русской литературе. К примеру, кульминация лирического романа «Большой Мольн» Алена Фурнье (автора, погибшего во время Первой мировой войны) тоже связана с посещением затерянного в лесах, чудесного поместья, которое открылось для героев всего на один день и в которое им так и не суждено было больше вернуться.

Как уже отмечалось выше, сюжетной пружиной романтической элегии-руины, ожившей в прозе начала XX века, очень часто является момент возвращения героя в родные места, к «отеческим гробам», родным теням, увлекающим в чудесный мир воспоминаний. Список таких элегий в поэзии начала XIX в. мог бы быть бесконечно длинным: «Вновь я посетил...», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Запустение»... В другом примере – классической элегии-руине «На развалинах замка в Швеции» Батюшкова возвращение вписано прямо внутрь сна о старинном замке – путник смотрит на развалины, погружается в мечты и видит «внуков Одина»: старика-отца, отправляющего сына в туманный Альбион на борьбу с врагами, потом следует возвращение воина в родные места, встреча с отцом, свадьба

³² Там же. – С. 31–32.

с красавицей. «Приморские Альпы, 5 октября 1923» зияет под текстом «Несрочной весны» трагическим смыслом невозвращения. Рассказ, написанный как вариация на элегическую тему, последней своей фразой, оставленной даже как бы за текстом, фразой, не содержащей ничего, кроме указания места и даты, делает резкий, неожиданный, пуантированный поворот от привычного элегического сюжета-возвращения в противоположную сторону. И здесь еще раз «выстреливает» подтекст из Боратынского – поэта, застигнутого смертью на чужбине.

Параллель между героем «Несрочной весны» и автором рассказа, чье биографическое «я» проступает в затекстовом топониме, острее всего сказывается в мотиве отъезда: чтобы увидеть всю историю и потаенную прелесть России, герой «Несрочной весны» уезжает подальше от Москвы³³, реальный автор рассказа – Бунин уезжает из России, и только по мере удаления от России все больше и больше открывается ее целостный образ. Образ этот разворачивается по лирическим законам: контуры отдаляющихся картин становятся множественными, вариативными. Варьирование хорошо знакомого, многократно пережитого и воспетого, имеет чисто эстетические цели: только ради одной красоты, «танцующих переливов чувств» в сторону отодвигаются или вообще изгоняются за пределы текста драматические события. Все описываемое у Бунина подается в модальной форме сна, и по законам сновидческой метонимии заброшенная усадьба замещает весь русский мир. Здесь уместно будет привести размышления о природе сна В.В. Библихина: «Целый мир нельзя видеть; если пытаться назвать способ, каким он в нас присутствует – он приснился, привиделся человеку <...> Но человеческие сны цепкие и неотвязные <...> имеют свойство сбываться, в них есть своя неопровержимая убедительность, они способны захватывать человека. Язык, если пытаться назвать его статус, тоже как бы приснился человеку, он укореняется в человеческом существе, доходя до самого дна»³⁴.

³³ Грибоедовское «Вон из Москвы!», как эхо, отзывается в московской части «Окаянных дней».

³⁴ Библихин В. В. Внутренняя форма слова. – СПб.: Наука, 2008. – С. 131.

Бернар Мопассана в рассказе Бунина «Бернар»

Поздний рассказ Бунина «Бернар» (1952) похож на страницу из дневника, запечатлевшую «случай из жизни» автора: в средиземноморском порту Антиб до пожилого русского писателя доходит молва о моряке Бернаре, который в молодости служил на яхте Мопассана, провел «на воде» всю свою жизнь и умер в Антибе, оставив за собой провинциальную славу причастности к жизни «модного» французского романиста¹.

Начало текста—это серия реплик о Бернаре, извлеченных из Мопассана, переведенных с французского и кратко прокомментированных. Далее следует несколько фраз о Бернаре, якобы услышанных писателем от жителей Антиба, знавших когда-то старого моряка. Заканчивается миниатюра раздумьями о смерти, поэтому часто «Бернар» завершает различные собрания рассказов Бунина². Однако не только с точки зрения тематики «Бернар» является средоточием ключевых, итоговых моментов прозы Бунина, этот текст с документальной откровенностью наталкивает читателей на важнейшие контексты бунинского творчества и дает повод поразмышлять над поэтикой его финалов.

«Дней моих на земле осталось уже мало.

И вот вспоминается мне то, что когда-то было записано мною о Бернаре

¹ Так называет Мопассана Л. Толстой в предисловии к русскому изданию 1894 года, предпринятому через год после смерти французского писателя. (*Толстой Л. Н.* Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // *Мопассан Г.* Собр. соч. в 7 т. — М., 1992. — Т. 1. — С. 18.) В предисловии Л. Толстого отражен традиционно противоречивый взгляд на Мопассана—«модного» беллетриста, автора «грязных книг», с одной стороны, и писателя «сильного таланта», «необыкновенного света», с другой.

Мнение о Бунине как о русском Мопассане в эмигрантском круге было едва ли не легендой. В качестве примера можно привести отрывок из мемуаров: «Бунин, через год после Нобелевской премии, поехал раз поездом—“кукушкой” на юг Франции; он не успел запастись билетом и, будучи задержан кондуктором, не смог толком объясниться, а только нелепо кричал, тыча себя пальцем в грудь:

— Prix Nobel! Prix Nobel!

Из всей французской литературы он по-настоящему усвоил только Мопассана» (*Яновский В. С.* Поля Елисейские. — СПб., 1993. — С. 113).

² «Бернаром» заканчивается и 7-ой том цитируемого нами 9-томного собрания сочинений Бунина (7 том—это последний из томов с художественной прозой писателя), и многие другие бунинские собрания. См., например: *Бунин И. А.* Собр. соч. в 6 т. — СПб.: Бионт-Лисс, 1994. — Т. 6.

в Приморских Альпах, в близком соседстве с Антибами.

– Я крепко спал, когда Бернар швырнул горсть песка в мое окно...

Так начинается “На воде” Мопассана, так будил его Бернар перед выходом “Бель Ами” из Антибского порта 6 апреля 1888 года),–

так начинается «Бернар». Сразу несколько произведений Мопассана следует упомянуть в связи с этими строчками. Во-первых, книгу стилизованной под дневник прозы «*Sur l'eau*» (если не считать небольшого предисловия, то она, действительно, именно так и начинается: «*Je dormais profondément quand mon patron Bernard jeta du sable dans ma fenêtre*»³); во-вторых, одноименный рассказ, заглавие которого чаще переводят как «На реке». Кроме того, в «*Bel-Ami*» (а имя мопассановской яхты не позволяет забыть о романе) водными мотивами насыщены самые напряженные главы⁴. В обширном мопассановском поле «Бернара», очевидно, выстраиваются проекции и на другие произведения Бунина: роман «Жизнь Арсеньева», рассказы «Генрих», «Холодная осень», «Гая Ганская», «Господин из Сан-Франциско» и пр.

Место действия «Бернара», средиземноморское побережье Франции, вводит читателя в особый локус. В Средиземном море воплощается судьба героя. Начиная с древних времен, предположим, с мореплаваний Энея, в морских путешествиях через победы или поражения реализуется жизненный потенциал европейца⁵. А в XIX веке взгляды обращены уже не только к морю, где вынимается жребий победителя или побежденного, но еще и к прибрежной полосе, к курортам – Канну, Антибу, Ницце: там «прожигают жизнь» любимцы фортуны, туда приезжают умирать смертельно больные. В судьбе бунинского Бернара нет опасных поворотов, ни слова не говорится о рискованных приключениях, наверняка, выпадавших на долю моряка; Бернар умирает легкой смертью старца, счастливо избежав и гибели в море, и мучительной болезни, и пустой суеты. Однако

³ Здесь и далее цитаты из «*Sur l'eau*» приводятся по изданию: *Maupassant G. de. Sur l'eau. Edition présentée, établie et annotée par Jacques Dupont.* – Paris, 2000.

⁴ Так, в финальных сценах романа «*Bel-Ami*» символический смысл фокусируется вокруг картины «*Jésus marchant sur les flots*» («Иисус, шествующий по водам»): в помутившемся рассудке госпожи Вальтер жестоко изменивший ей Дюруа то уподобляется Христу и предстает спасительным идеалом, то обращается в дьявола.

⁵ О древних, античных и мифологических, истоках осмысления средиземноморского пространства см.: *Топоров В.Н.* Эней – человек судьбы. К «средиземноморской персонологии». – М., 1993. – Ч. 1. – 193 с.

подспудно излюбленная бунинская тема страшной, трагической, неожиданной смерти все-таки вторгается в текст уже потому, что действие происходит в Антибе.

У Мопассана Антиб—это очень часто узловой пункт сюжетной перипетии. В дневнике «Sur l'eau» яхта Мопассана, выйдя из Антиба, направляется в соседний порт, Канн. В последней, VIII, главе первой части «Bel-Ami» главный герой романа—Дюруа тоже приезжает в Канн, и, можно сказать, почти с Антиба начинается его восхождение к вершинам социальной иерархии. Из окон комнаты, где умирает от чахотки друг Дюруа—Форестье, видно море и вершина Эстереля. На резких контрастах строится глава: тесная комната и открытая перспектива моря за окном⁶; слабое тело, в котором Форестье заточен, как пленник, и бескрайний морской простор; следы смерти, разложения и свежий бриз. Еще больше контраст усиливается, когда Форестье едет в последний раз на прогулку, и совершенно неожиданно открывается, что он любит и знает поименно все стоящие на рейде корабли:

«Mais, tout à coup, la route ayant tourné, on découvrit le golfe Juan tout entier avec son village blanc dans le fond et la pointe d'Antibes à l'autre bout.

Et Forestier, saisi soudain d'une joie enfantine, balbutia: —Ah! L'escadre, tu vas voir l'escadre!

<...>

Forestier s'efforçait de les reconnaître. Il nommait: le “Colbert”, le “Suffren”, l' “Amiral-Duperré”, le “Redoutable”, la “Dévastation”, puis il reprenait: —Non, je me trompe, c'est celui-là la “Dévastation”»⁷ (здесь и далее цитаты из «Bel-Ami» приводятся

⁶ Для Бунина, не менее чем для Мопассана, значим средиземноморский локус. Просторы Средиземного моря за окном (и вообще—картина моря за окном)—один из самых любимых стихотворных пейзажей Бунина, например: «Ветер в раме свистал, раздувал серый пепел в камине, / Градом сек по стеклу—и опять были ярки и сини / Средиземные зыби, глядевшие в дом, / А за тонким блестящим стеклом, / То на мгле дождевой, то на водной синевшей пустыне, / В золотой пустоте голубой высоты, / Все качались, качались дышавшие морем цветы» («Капри»). Во многих поэтических текстах Бунина средиземноморские пейзажи неразрывно связаны с мотивами смерти («Вот знакомый погост у цветной Средиземной волны» и пр.).

⁷ «Но вот с крутого поворота неожиданно открылся широкий вид: и залив Жуан, и белая деревушка на том берегу, и мыс Антиб впереди—все было теперь как на ладони.

— Вон эскадра! Сейчас ты увидишь эскадру!—по-детски радуясь, шептал Форестье.

<...>

Форестье пытался вспомнить названия судов:

— “Кольбер”, “Сюффрен”, “Адмирал Дюперре”, “Грозный”, “Беспощадный”... Нет, я ошибся, “Беспощадный”—вон тот». (Здесь и далее цитаты из русского

по изданию: *Maupassant G. de. Bel-Ami. Préface et notes de Jean-Louis Bory.*—Paris, 2003).

Трепетно повторяемые безвестным умирающим репортером славные имена знаменитых адмиралов и маршалов в названиях кораблей усиливают пропасть между великими судьбами и ничем не примечательной жизнью несчастного Форестье.

Морской пейзаж с тяжелыми крейсерами на рейде и с Антибским мысом в перспективе настолько важен для Мопассана, что он возвращается к нему постоянно, в том числе и в книге «*Sur l'eau*»⁸. Только «Кольбер», «Сюффрен», «Дюперре»—корабли, вызывающие предсмертный, эйфорический восторг Форестье,—абсолютно не умиляют автора дневниковой прозы «На воде». Он видит в огромных и дорогих крейсерах лишь орудие войны и смерти⁹, а попутно еще и рассказывает анекдотическую историю бегства с острова Св. Маргариты маршала Базена, совершенно дискредитируя романтику военного поприща с ее пафосом покорения новых земель и морей. Столь же бессмысленным, как и война, занятием представляется Мопассану искусство художника и поэта:

«Les arts? La peinture consiste à reproduire avec des couleurs les monotones paysages sans qu'ils ressemblent jamais à la nature, à dessiner les hommes, en s'efforçant

перевода романа “Милый друг” приводятся по изданию: *Мопассан, Г. де. Собр. соч. в 7 т.*—М. 1992.—Т. 3. (Пер. с фр. Н. Любимова).

⁸ Все варианты данного пейзажа в творчестве Мопассана перечислены Ж. Дюпоном. См.: *Maupassant, Guy de. Sur l'eau.*—P. 185.

⁹ «Voici le *Colbert*, la *Dévastation*, l' *Amiral-Duperré*, le *Courbet* <...>

Je veux visiter le *Courbet* <...> Rien ne donne l'idée du labeur humaine, du labeur minutieux et formidable de cette petite bête aux mains ingénieuses comme ces énorme citadelles de fer <...> travail de fourmis et de géants, qui montre en même temps tout le génie et toute l'impuissance et toute l'irremédiable barbarie de cette race si active et si faible qui use ses efforts à créer des engins pour se détruire elle-même».

(«Вот “Кольбер”, “Разгром”, “Адмирал Дюперре”, “Курбе” <...>

Я решил посетить “Курбе” <...> Ничто не дает такого точного представления о человеческом труде, о кропотливом и исполинском труде этой козявки с искусными руками, как выстроившиеся передо мной стальные твердыни <...>! Труд муравья и гиганта, в котором отразились и гений, и бессилье, и безнадежное варварство племени, столь деятельного и столь ничтожного, отдающего все свои силы на создание машин, заготовленных для его же гибели» (Здесь и далее цитаты из русского перевода книги «На воде» приводятся по изданию: *Мопассан Г. де. Собр. соч. в 7 т.*—1977.—Т. 5. (Пер. Б. Горнунга)). Возможно, к мопассановскому описанию военной эскадры («храмы смерти», выстроившиеся на рейде) восходит и корабль-дьявол в «Господине из Сан-Франциско».

sans y jamais parvenir, de leur donner l'aspect des vivants <...>

Pourquoi ces efforts? Pourquoi cette imitation vaine?»¹⁰.

Частный характер творчества акцентируется в «Sur l'eau» беспрестанно, выбранный Мопассаном жанр—дневниковая проза поддерживает установку на личное, частное, «неотделанное» высказывание:

«J'avais écrit pour moi seul ce journal de rêvasseries <...>

On me demande de publier ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison et finissent brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage.

Je cède à ce désir. J'ai peut-être tort»¹¹.

Пейзаж в дневнике аккомпанирует жанру: маленькая яхта «Bel-Ami» свободно скользит по воде, тогда как большие военные корабли неподвижно застыли на рейде¹².

¹⁰ «Искусство? Живописец воспроизводит при помощи красок те же картины природы, но они не похожи на природу живую; он рисует человеческие фигуры, тщетно пытаюсь придать им облик живых людей. <...>

К чему эти труды? К чему это суетное подражание?».

¹¹ «Я заносил в этот дневник свои смутные мечтания <...>...

Меня просят опубликовать эти беспорядочные, нестройные, неотделанные записки, которые следуют одна за другой без всякой логики и обрываются вдруг, без причины, только потому, что порыв ветра положил конец моему путешествию.

Я уступаю этой просьбе. Быть может, напрасно».

¹² Большие корабли, оказавшиеся рядом с маленькими в одном «кадре» художественного пространства, — это распространенная в изобразительном искусстве и литературе композиционная модель. Большие и маленькие корабли, с одной стороны, уподобляются друг другу в своем восхождении «от малого к большому», но, с другой стороны, и резко расподобляются. Маленькие яхты и катера беспрепятственно движутся, повинувшись воле капитана, а большие корабли не могут пройти в порт без помощи лоцмана и выйти в море без желания судовладельца. Так возникает идея свободной яхты и намертво скованного корабля-невольника. Расподобление усиливается с течением времени, поскольку уже в XIX в. меняется взгляд на морское пространство: борьбу ведут уже не капитаны и адмиралы, они выступают в роли марионеток в руках политики, а направление политики определяется на берегу, в тени, анонимно. Свобода в покорении морской стихии остается уделом обладателей маленьких судов. Что-то подобное, по мысли Мопассана, происходит и в сфере письма, когда автор вынужден прятаться под маской псевдонима или чужого текста.

Уход важнейших (политических, экономических и пр.) сфер в область безличного, анонимного в качестве темы привлекал и Бунина: как известно, крупный промышленник, «господин из Сан-Франциско», оставлен без собственного имени. И вообще наличие/отсутствие имени у героев Бунина—всегда очень значимый

Антитеза легендарного и частного всегда притягивала и Бунина. Две соседние могилы на кладбище Монмартра – помпезное надгробие Золя и заброшенный памятник давно забытой актрисы Терезы Анжелики Обри служат отправной точкой повествования в рассказе «Богиня разума», а в «Бернаре» контрастную пару составляют великий Мопассан и «простой шкипер» Бернар. Дело в том, что писатель у Бунина похож и не похож на легендарных героев, завоевавших свою славу, писатель как будто обладает двумя ипостасями, в одной из которых он – недостижимая величина, а в другой совпадает со своими персонажами, не отмеченными тенью славы. И в прозе Бунина продемонстрирована способность нарратора распространяться на героя, захватывать их области, умножаться в них, эта способность является одной из реализаций лирического принципа прозы писателя. Именно поэтому Бунина привлекает Бернар, который, как поэт, шлифующий черновик, стирает случайные брызги воды «с медных частей» яхты. Нельзя забывать, что яхта носит имя романа – «Bel-Ami». Мопассан передает штурвал Бернару («Я передал руль Бернару», – цитирует Бунин), отказываясь от высоких писательских притязаний («Pourquoi cette imitation vaine?» – «К чему это суетное подражание?»).

Один «вырезанный» из дневника «Sur l'eau» и точно переведенный Буниным отрывок

(«– В мире¹³ все заботило Бернара, писал Мопассан: и внезапно повстречавшееся течение, говорящее, что где-то в открытом море идет бриз, и облака над Эстерелем, означающие мистраль на западе... Чистоту на яхте он соблюдал до того, что не терпел даже капли воды на какой-нибудь медной части...»)

в контексте рассказа приобретает новый смысл. Если в дневнике «Sur l'eau» шкипер Бернар – просто помощник Мопассана, даже не нарушающий его творческого одиночества, то в «Бернаре» моряку доверено гораздо больше – он диктует писателю, во-первых, финальную фразу рассказа, во-вторых, предсмертные слова:

«– Je crois bien que j'étais un bon marin.

<...>

Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

момент: стоит вспомнить только «Визитные карточки» или антибские главы «Жизни Арсеньева», где Великий Князь оставлен без имени.

¹³ При переводе Бунин допускает одну намеренную неточность: вместо «en mer» (в море) он пишет – «в мире».

Явными отсылками к «Bel-Ami» насыщен и роман Бунина «Жизнь Арсеньева». На первый взгляд кажется, что переключки поверхностные, поскольку свою любовь к Лике, свой дар и свободу Алексей Арсеньев переживает совсем не так, как Дюруа, обративший профессию репортера и романы в счастливый случай на пути к жизненному успеху. И все-таки параллелей множество, вот лишь некоторые: как Дюруа – в *la Vie Française*, Алексей Арсеньев работает в редакции «Голоса», где редактор Авилова неотступно напоминает мадам де Марель. Именно Авилова впервые награждает Арсеньева эпитетом «милый», как госпожа де Марель Дюруа:

«– Лика, милая, но что же дальше? Ты же знаешь мое отношение к нему, он, конечно, очень мил, я понимаю, ты увлеклась... Но дальше-то что?»

Я точно в пропасть полетел. Как, я “очень мил”, не более! Она всего-навсего только увлеклась!».

Позже, когда Алексей уже навеки связан с Ликой, красавица Черкасова обращается к нему так, как всегда обращались к Дюруа:

«Навсегда покидаю вас, милый друг <...> Муж заждался меня там. Хотите проводить меня до Кременчуга? Только совершенно тайно, разумеется. Я там должна провести целую ночь в ожидании парохода...»

Даже во внешности Арсеньева Лика с раздражением замечает «французские черты»:

«– Ты опять делаешься какой-то другой <...> Совсем мужчина. Стал зачем-то эту французскую бородку носить».

Чем объяснить настойчиво устанавливаемую Буниным связь между столь непохожими друг на друга героями? Возможно, дело вообще не в характере персонажа, а в том, что любой из них, будь то Эмма Бовари, Жорж Дюруа или Алексей Арсеньев, в какой-то своей ипостаси является авторским «я». Именно эта ипостась занимает, кажется, Бунина. Ю. Мальцев приводит типичные для прозы Бунина примеры смещения границы между «я» рассказчика и «я» героя: «Был ли когда-нибудь у нее столь счастливый вечер! Он сам приехал за мной, а я из города, я наряжена и так хороша, как он и представить себе не мог...» («Таня» – «Темные аллеи»). В «Жизни Арсеньева» автор как будто пропадает совсем, поскольку повествование ведется исключительно от лица героя, но «мы постоянно ощущаем, что автор думает и чувствует <...> Авторское поэтическое “я” не идентифицируется ни с кем в отдельности, но в то же время со всем и со всеми»¹⁴.

¹⁴ Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. – М., 1994. – С. 325–326.

Причину сложного процесса идентификации/неидентификации авторского «я» с персонажами Ю. Мальцев находит в том, что «Бунин выражает представление о многослойности нашего “я”, а главное, о его некой посторонности и неподвластности нам. Мы, собственно, никогда не являемся субъектами нашей душевной жизни, а, скорее, чем-то (кем-то?) претерпевающим ее. Субъект, таким образом, вне нас, единственный и подлинный субъект лишь частично проявляется в нас. На разных уровнях нашего “я” и по-разному – постоянно проявляется некая универсальная и высшая, нам непонятная сила»¹⁵. Сюжет бунинского «Бернара» может рассматриваться в качестве примера на ту же тему: Мопассан, автор Бернара, уже умер в лечебнице доктора Бланша, а неподвластный ему персонаж и двойник Бернар продолжает жить в Антибе.

«Смерть на курорте» – модель, прочно укрепившаяся в литературе к концу XIX – началу XX века, несколько раз отразилась и у Бунина, не только в «Господине из Сан-Франциско», но и (пусть размыто, «растущеванно») в «Жизни Арсеньева»¹⁶. Главные события романа происходят в дореволюционной России, однако хроника жизни Арсеньева и хронология романа резко перебита тремя антибскими главами (XX–XXII) в конце четвертой книги. По времени события XX–XXII глав сильно удалены от всего, о чем рассказано ранее. Как раз в тот момент, когда читатель ждет развития любовного романа Арсеньева и Лики, рассказчик неожиданно уходит далеко вперед, к своему совсем недавнему эмигрантскому прошлому, к смерти великого князя Николая Николаевича-младшего:

«Мы с ним уже давно в чужой стране. В эту зиму он мой близкий сосед, тяжело больной. Однажды поутру, развернув местный французский листок, я вдруг опускаю его: конец. Я долго и напряженно следил за ним по газетам и все смотрел с своей горы на тот дальний горбатый мыс, где все время чувствовалось его присутствие. Теперь этому присутствию конец».

Великий князь умер в Антибе («тот дальний горбатый мыс») – это и есть Антиб), и не стоит сомневаться, что для Бунина, как и для многих эмигрантов, его смерть символически означала

¹⁵ Там же. – С. 327.

¹⁶ Бунин находит еще один, чисто русский, вариант темы «смерть на курорте»: для многих эмигрантов революция превратила места прежнего, праздничного и счастливого отдыха в одинокое прибежище на чужбине.

и смерть России, и предвестие личной смерти¹⁷. Исследователями творчества Бунина неоднократно подчеркивалось, что в тексте романа отвлеченный от основной линии антибский эпизод не только несет символический смысл, но еще и имеет непосредственное отношение к Лике. Связь между смертью Великого Князя и смертью Лики открывается ретроспективно, в финале.

С самого начала знакомства Лики с Арсеньевым и до конца (чем дальше, тем сильнее) выясняется, что влюбленные герои имеют разные литературные пристрастия, вернее, Лика не может разделять утонченных писательских взглядов Арсеньева, она скучает, когда он перебирает в памяти мельчайшие детали пережитого, оттачивает фразу, любит стихотворной строкой:

«Я часто читал ей стихи.

– Послушай, это изумительно! – восклицал я. – ”Уноси мою душу в звенящую даль, где, как месяц, над рощей, печаль!”

Но она изумления не испытывала.

– Да, это очень хорошо <...> но почему “как месяц над рощей”? Это Фет? У него вообще слишком много описаний природы.

Я негодовал: описаний».

Не смысловые нюансы, не детали и фраза, а мощное драматическое действие притягивает Лику, поэтому эффектный, трагический финал романа режиссирует она сама, когда просит отца и брата, «чтобы скрывали» от Арсеньева «ее смерть возможно дольше». Обычно подобного рода интриги проделываются в массовой литературе при помощи писем: например, героиня не просто умирает, а еще и артистически проигрывает собственную смерть, заставляя адресата стать невольным участником и одновременно зрителем своей игры. Самый простой, бесконечно повторяемый сценарий выглядит так: герой получает письма от возлюбленной, но позже выясняется, что она умерла, а письма отправлял кто-то другой, выполняя ее предсмертную волю¹⁸. Надо сказать, что в «Жизни Арсеньева» «сама жизнь» поддерживает драматический замысел Лики, поскольку

¹⁷ При желании можно даже отыскать дальние родственные связи Буниных и Романовых: См.: Пчелов Е. В. Бунин и Романовы // *Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков*. – Белгород, 1998. – С. 112–116.

¹⁸ Произведений с подобным сюжетом множество: от «Письма незнакомки» С. Цвейга, где этот сюжет односторонне пуантирует повествование от начала до конца, до романа Р. Гари «Ожидание на рассвете» (Romain Gary «La promesse de l'aube»), где письма матери к главному герою – периферийный, но необычайно важный момент.

последний акт вершит все-таки не она, а неподвластные ей болезнь и смерть¹⁹.

Узнав, в конце концов, развязку драмы, Арсеньев получает одновременно и литературное поражение: для него открывается прежде неоцененный, укорененный в чуждой ему стихии яркого, площадного, драматического искусства талант Лики. Но это еще не все: последние страницы «Жизни Арсеньева» устроены так, что один финал наслаивается на другой. Тихая Лика свободным и необузданным жестом дает реверсивный импульс повествованию, она заставляет вспомнить ее живые черты, но автор ее живых портретов не она, а Арсеньев. Все, написанное прежде о Лике (исполненное изящества и тех подробностей, которые доступны только любящему взгляду и перу настоящего писателя), не дает превратить роман в эффектно-беллетристическую драму, и это писательский реванш Арсеньева. Арсеньев своей рукой еще раз обрамляет созданный Ликой конец.

Именно антибский эпизод помогает разглядеть настоящую перспективу любовного романа. Смерть великого князя Николая означает, что уже исчезла та страна, где похоронена Лика, уже близится конец жизни Арсеньева, но вопреки всему героиня продолжает жить²⁰, она остается нетленна там, где все истлевает на глазах. И не только своей творческой волей Алексей Арсеньев спасает Лику от забвения. Так же, как когда-то Лике, «сама жизнь» подыгрывает и Арсеньеву: свершившаяся не по чьей-то воле, а по воле самой судьбы революция возносит героиню едва ли не до символа погибшей России, но «драматические капризы», оставшиеся в памяти героя и в тексте романа, не позволяют Лике удерживаться на этой высоте. Роман

¹⁹ В беллетристике чаще всего используется другой ход: героиня распоряжается драмой единовластно, кончая жизнь самоубийством.

²⁰ В романе не сказано, чем ответил Арсеньев на просьбу Черкасовой «проводить ее до Кременчуга». Параллель Арсеньев–Дюруа подкреплена еще и тем, что и до Черкасовой Арсеньев получал не менее заманчивые и куда более серьезные предложения: «Она (Авилова–Е. К.), подняв на меня глаза, вдруг тихо, многозначительно спросила:

– Хотите поедem в Москву?

Что-то жутко содрогнулось во мне... Я покраснел, забормотал, отказываясь, благодарности... До сих пор вспоминаю эту минуту с болью большой потери».

Смерть Лики навсегда отсекает от Арсеньева шлейф Дюруа, и, возможно, «боль большой потери» продиктована не только добрым чувством к Авиловой, но и неосуществимым желанием рассказчика повернуть события вспять: не откажись он тогда, Лика была бы жива.

как будто бы все время раскачивается от утонченной стилистики Арсеньева к резкому, театральному стилю Лики, от поэзии к прозе, от обобщающего символизма к мельчайшим, живым подробностям и деталям.

В миниатюрном рассказе «Бернар», как и в «Жизни Арсеньева», события излагаются непоследовательно, резкое несовпадение фабулы и сюжета (традиционно отмечаемая особенность поэтики Бунина²¹) проявляется здесь в полной мере. И когда автор, чувствуя приближение смерти, вспоминает антибские легенды о моряке Бернаре, то, скорее всего, он оглядывается не только на давние события жизни, но и на свои прежние тексты. И если в «Жизни Арсеньева» смерть великого князя Николая возвращает назад, к смерти Лики, то в контексте всего творчества Бунина «Бернар» отсылает ко всем антибским эпизодам более ранних произведений: к Антибу в «Жизни Арсеньева», к Антибу, Ницце и Канну в «Темных аллеях».

В зимней Ницце Глебов, главный герой рассказа «Генрих» («Темные аллеи»), изнурительно ждет приезда своей возлюбленной, и вдруг, прогуливаясь по побережью в один из вечеров, взглядываясь в морскую даль с Антибским мысом на горизонте, он неожиданно и случайно узнает о ее смерти:

«"Journaux étrangers"! – крикнул бежавший навстречу газетчик и на бегу сунул ему "Новое время". Он сел на скамью и при гаснущем свете зари стал рассеянно развертывать и просматривать еще свежие страницы газеты. И вдруг вскочил, оглушенный и ослепленный как бы взрывом магния:

"Вена. 17 декабря. Сегодня, в ресторане "Franzenring" известный австрийский писатель Артур Шпиглер убил выстрелом из револьвера русскую журналистку и переводчицу многих современных австрийских и немецких новеллистов, работавшую под псевдонимом "Генрих"».

Даже название венского отеля «Franzenring» пробуждает французские ассоциации, к тому же в «Генрихе» в новом виде повторяются те же инвариантные мотивы, что и в «Жизни Арсеньева», и не менее очевидно, чем роман Бунина, рассказ «Генрих» ориентирован на «Bel-Ami» Мопассана. Как и в «Жизни Арсеньева», кульминацию

²¹ Несовпадение фабулы и сюжета в «Легком дыхании», подробно проанализированное Л.С. Выготским, легко переносится на всю поэтику Бунина. См.: *Выготский Л.С. «Легкое дыхание» // Выготский Л.С. Психология искусства.* – М., 1986. – С. 183–205; также: *Жолковский А.К. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы.* – М., 1994. – С. 103–121.

рассказа готовит отсроченный финал: героиня уже умерла, но герой еще не знает об этом, зато когда узнает, повествование набирает такую реверсивную силу, что все, случившееся прежде, читатель видит абсолютно по-другому.

Одну встречу Арсеньева и Лики в поезде

(«Поезд подошел с трудом, весь в снегу, промерзлый, визжа, скрипя, воя... Я вскочил в сенцы вагона, распахнул дверь в него—она, в шубке, накинутой на плечи, сидела в сумраке, под задернутым вишневой занавеской фонарем, совсем одна во всем вагоне, глядя прямо на меня»)

напоминает первое появление Генрих

(«Он закрыл под столиком раскаленную топку, опустил на холодное стекло плотную штору и постучал в дверь возле умывальника, соединявшую его и соседнее купе. Дверь отворилась, и, смеясь, вошла Генрих, очень высокая, в сером платье, с греческой прической рыже-лимонных волос»).

Для этой, продуманной и театральной сцены взяты вечерние краски; героиня эффектно выходит из тьмы соседнего купе. В «Генрихе» вообще все погружено во тьму, рассказ начинается сумерками в Москве («уже темнело, и неподвижно и нежно сияли огни только что зажженных фонарей») и заканчивается антибским пейзажем с гаснущим солнцем, похожим на апельсин-королек.

Неожиданной вспышкой в ночном небе звучит для Глебова выстрел, который на самом деле уже прозвучал²² в Вене накануне²³. Героиня спрятана за ночной тьмой, за вереницей воспоминаний

²² Интересно и то, что в фамилии «Глебов» анаграмматически отражается имя героини—Елена Генриховна, это тоже звуковое кольцо, которым неотделимо спаяны герои. Выстрел убивает одновременно и Елену, и Глебова.

²³ Анализируя одну фразу из «Легкого дыхания» («Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной площади, каток»), А. К. Жолковский говорит о монтаже картин, сдвинутых «на завтра» (*Жолковский А. К.* Блуждающие сны...—С. 109). В финале «Генриха» смерть героини сдвинута наоборот—на один день назад, «на вчера». Временной провал длиной в один день часто встречается среди темпоральных скачков прозы Бунина. И предложение, время которого сдвинуто на один день вперед, в «Генрихе» тоже есть, в финале, главное событие которого сдвинуто на один день назад: «жалостно надрывались чайки, чуя на завтра непогоду». Столкновение завтрашнего и вчерашнего дня на последней странице производит эффект «раскачивания» события во времени: смерть Генрих «плывет» в сознании Глебова, смещая и переворачивая все, подобно морской волне.

о прочих любовницах Глебова (нежная москвичка Наденька, восточная ревнивица Ли, страстная цыганка Маша и сицилианка²⁴), и лишь в редкие мгновения она появляется и снова исчезает, в последний раз уже навсегда.

Серия мгновенных появлений и исчезновений героини соответствует прерывистой природе текста²⁵, «собранного» из разрозненных кадров; между ними пустота, провалы, боковые ответвления главной сюжетной линии, случайные портреты... Самый глубокий провал – это смерть Генрих. Вечная разлука Глебова с ней подчеркивает прерывистость всего текста, а прерывистость, в свою очередь, увеличивает силу финального пуанта. В тексте воплощен парадокс: чем больше Глебов думает о своих многочисленных, бесподобных любовницах, тем, кажется, больше он должен забывать Генрих, но все происходит наоборот: смерть Генрих окончательно исключает ее из ряда других героинь, она навсегда остается самой прекрасной и самой недоступной. А праздничная, роскошная жизнь Глебова («заезжали к Елисееву за фруктами и вином <...> Опять будет запах газа, кофе и пива на венском вокзале, ярлыки на бутылках австрийских и итальянских вин»), жизнь нового Дюруа, обрывается вместе с финальным выстрелом.

Не только под покровом ночной тьмы и за портретами красавиц всех мастей упрятана Генрих, но еще и скрыта под псевдонимом. На самом деле ее зовут Елена, и она тенью стоит за спиной «известного австрийского писателя» Артура Шпиглера. Вопреки обыденным представлениям, когда переводчик остается только «тенью» автора, в рассказе Бунина на первом плане оказывается переводчица, а переводимый ею автор, Шпиглер, упрятан в теневые глубины повествования.

²⁴ Ряд любовниц Глебова: от неопытной Нади «во всей свежести своих шестнадцати лет» до проститутки («огнеглазая сицилианка в хрустальных качающихся сербгах») в обратном порядке отражает ряд любовниц Дюруа: от проститутки Рашель из Фоли-Бержер до юной дочери господина Вальтера.

²⁵ В книге Б.В. Аверина прерывистость, нелинейность повествования объясняется сложной материей памяти в прозе Бунина, речь идет о некоем «несоответствии, “зоре” между действительностью и воспоминанием о ней». «Впечатление от реальности, след, оставленный от нее в душе, остается странным ее подобием, природу которого необходимо уловить» (*Аверин Б.В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции.* – СПб., 2003. – С. 215). «Погоня» за воспоминанием, а не статическая констатация «прошлого в настоящем» и определяет природу бунинского рассказа.

Аффектированный портрет Шпиглера («Лицо от газа и злобы бледно-зеленое, оливковое, фисташковое») входит в сознание Глебова со слов Елены (сам он никогда Шпиглера не видел). В портрете причудливо соединяется мертвенное и живое: холодная бледность и горячая злоба. «Журналистка и переводчица» Елена Генриховна сначала создает «этого австрияка» где-то далеко за границей рассказа, для читающей русской публики («кто будет переводить и устраивать его гениальные новеллы?»), затем пытается «оживить» его в нескольких репликах для Глебова и, в конечном счете, он оживает для всех читателей рассказа «Генрих». Вместе с выстрелом неведомый для всех, кроме Елены, заграничный писатель сначала появляется в газетной строке – открывается его имя, он как будто на миг выходит на сцену, а на сцене вершится финал. Оба героя скрываются в мире смерти, туда, в неизведанную тьму и глубину «забирает» Артур Шпиглер Елену.

Напряженность повествования обеспечивается противостоянием неверного Глебова и ревнивицы Ли, неверной Генрих и ревнивого Шпиглера. Кажется, лишь Глебов и Генрих устремлены друг к другу, но весь рассказ – это их непримиримый писательский поединок. Перебивая друг друга, они добавляют новые и новые, все более и более яркие штрихи к портретам своих любовниц и любовников. Если начинает Глебов, то Елена подхватывает тему и не в силах уже остановиться; в творческом порыве герои будто бы специально игнорируют опасную возможность «оживить» соперников, напротив, чем острее опасность, тем сильнее разжигается ревность и любовь, причем уже не на «жизненной», а на «словесной», «художественной» основе. И непонятно, какая из основ: жизненная или словесная, – сильнее²⁶.

Все герои рассказа «Генрих» отражаются друг в друге: взбешенный Артур Шпиглер в разозленной Ли, утонченная переводчица Генрих в молодой поэтессе Наденьке и так далее. Не просто составленные со слов Генрих портреты видит читатель в зеркале памяти Глебова: Глебов выступает в роли соавтора Елены, даже тогда, когда Генрих уже мертва. Завуалированное, скрытое авторство роднит Генрих с Мадленой из «Bel-Ami». Именно ради встречи с Мадленой, вечной помощницей начинающих авторов,

²⁶ В писательских фантазиях и Глебов, и Генрих доходят до невообразимых подробностей: так, о Ли, закутанной в каракулеву шубку и муфту, отгороженную от Генрих несокрушимой дверью купе, журналистка вдруг спрашивает: «А у Ли <...> груди, конечно, острые, маленькие, торчащие в разные стороны? Верный признак истеричек».

Дюруа едет в Антиб. Однако в «Генрихе» Бунина сюжет «Bel-Ami»²⁷ перевернут. Не встреча, а вечная разлука настигает героев в Антибе, и череда любовниц Дюруа, разомкнутая в счастливую и богатую бесконечность, в обратной перспективе отражает череду любовниц Глебова, сведенную в итоге к одной только Генрих и оборванную в финале.

Из романа «Милый друг» берет Бунин идею игры с именем и псевдонимом, но доводит ее до трагического конца. У Мопассана впервые Дюруа лишается собственной фамилии, когда с улыбкой госпожа де Марель награждает его прозвищем «bel-ami». Да и сам герой не слишком церемонно обращается с собственным именем: сначала с удовольствием подписывает его под статьей, принадлежащей перу Мадлены Форестье, потом с непреодолимым нежеланием открывает инкогнито в ответ на требования Луи Лангремона из *la Plume* (и чуть не умирает вследствие этого на дуэли) и, наконец, завершаются эксперименты с «Дюруа» серией метаморфоз: Du Roy, du Roy de Cantel. Имя, по сути, – единственное, что выдумал Дюруа как автор, Мопассан подхватывает выдумку своего героя и в продолжении романа со скрытой усмешкой называет Дюруа «Дю Руа». Несколько раз Дюруа подходит к той черте, которая позволяет узнать, чем опасны игры с именем и псевдонимом, но каждый раз Мопассан дарует своему герою счастливое спасение от трагической развязки.

²⁷ Первый намек на сходство между Глебовым и Дюруа улавливается уже на первой странице рассказа «Генрих». Поднимаясь в лифте, Глебов смотрится в зеркало: «Он посмотрел на себя в зеркало: молод, бодр, сухо-породист, глаза блестят, иней на красивых усах, хорошо и легко одет» [4; 225]. Поднимаясь по лестнице к Форестье, Дюруа точно так же любит себя в зеркале на первых страницах «Bel-Ami»: «il aperçut en face de lui un monsieur en grande toilette qui le regardait <...> c'était lui-même, reflété par une haute glace en pied qui formait sur le palier du premier une longue perspective de galerie. Un élan de joie le fit tressaillir tant il se jugea mieux qu'il n'aurait cru» («вдруг прямо перед ним вырос элегантно одетый господин, смотревший на него в упор <...> это был он сам, его собственное отражение в трюмо, стоявшем на площадке второго этажа и создававшим иллюзию длинного коридора. Он задрожал от восторга, – в таком выгодном свете неожиданно представился он самому себе»). Примечательно, что зеркальные мотивы пронизывают весь рассказ Бунина, персонажи появляются в зеркале чужих слов, воспоминаний, переводов. Венчает всю зеркальную конструкцию рассказа отражающийся закат над морем в финале и «зеркальная» фамилия Шпиглер (der Spiegel – зеркало), звучащая выстрелом, разбивающая блестящую гладь. В «Bel-Ami» закат над морем и Антибом, отраженный в зеркале, видят Дюруа и Мадлена, сидя у постели умирающего Форестье: «La glace de la cheminée, reflétant l'horizon, avait l'air d'une plaque de sang» («Зеркало над камином, отражавшее даль, казалось кровавым пятном»).

«Мы ведь с тобой прежде всего добрые друзья и товарищи», – говорит Генрих Глебову, а через некоторое время отрицает сказанное: «Не хочу больше быть товарищем тебе», беспощадно обнажая сильнейшую конкуренцию между дружбой (товариществом) и любовью. Что, как не финал «Генриха», может подтвердить несовместимость любви и дружбы: австриец не соглашается стать «милым другом» Генрих, ему вовсе не нужен «дружеский» или «творческий» союз с ней. Выстрелом он отвергает дружбу и утверждает любовь как вечный роковой поединок в жизни и в письме. Приведенные выше отсылки к Мопассану позволяют думать, что тогда, когда Глебов и Генрих в своих разговорах по кругу обмениваются словами «друг» / «не друг», «товарищ» / «не товарищ», один из скрытых подтекстов Бунина – это роман «Bel-Ami». Разница между словами «друг» и «любовник», однажды осознанная Дюруа, предрешает его разлуку с Мадленой. Дюруа требует от жены признания, она должна назвать графа де Водрека «любовником», но Мадлена настаивает на «дружбе»: «parce que je suis son amie depuis très longtemps»²⁸. Правда, в начале романа подмена любви дружбой, собственного имени «Дюруа» нарицательным «bel ami» совершенно не заботили Дюруа, но однажды он все-таки с негодованием обнаружил трагический смысл такого замещения. Обычное нарицательное «forestier» – «лесник» с такой силой напомнило ему о Форестье, уже давно почившем в Антибе, что «дружба» и брак с Мадленой мгновенно разрушились. Форестье как будто восстал из мертвых в памяти Дюруа, самим присутствием открыл на мгновение окно в мертвый мир.

Когда «forestier» становится «Форестье», то снимается очевидное противопоставление между друзьями, так остро обозначенное антибской сценой. Счастливый Дюруа, перед которым в Антибе открываются отличные перспективы, позже осознает, что занял место несчастного Форестье, а Форестье, подобно легендарному герою, обретает бессмертие в памяти Дюруа (разумеется, в несколько пародийной форме). Оказывается, товарищ Дюруа по гусарскому полку умер не только «за себя», но и ради него, освобождая для него место рядом с Мадленой. Из героев-антиподов, счастливого и несчастного, герои превращаются в двойников, что, разумеется, неприятно для счастливого: ворчун Форестье дарует Дюруа удачу, но одновременно и мысль о тщетности любого успеха. На миг любимая

²⁸ «потому что я его старый друг».

мечта Дюруа о притягательном слиянии с другими становится для него отвратительной, и невыносимая мысль овладевает сознанием героя: в письме, в любви и в смерти обязательно открывается любое инкогнито.

Несмотря ни на что, Дюруа удается избежать смерти, неудач и разоблачений, и название романа «Милый друг» становится шуткой автора над героем: бессмертие сам текст романа дарит не Дюруа, а его нарицательному прозвищу. «Bel Ami», имя, выбранное Мопассаном для любимой яхты, иронию утрирует. Но шутка не лишена серьезности и упования на счастливую судьбу яхты. Дюруа скользит по страницам романа, как корабль по морю; подстерегаемый опасностями, он снова и снова обходит их стороной. В отличие от Дюруа, герои Бунина открывают свое инкогнито²⁹, они не бегут смерти, а сами устремляются ей навстречу. Глебов предлагает уладить дела с австрийцем письменно. «Нет, мой друг», – отвергает его предложение Генрих.

Было бы странно полагать, будто роман «Bel-Ami» – единственный подтекст словосочетания «милый друг» в рассказах Бунина. Обращение «милый друг» не менее очевидно, чем к Мопассану, восходит и к поэтической фразеологии XIX века³⁰,

²⁹ В газетной заметке имя Елены не названо – кто она, из всех читателей зарубежных новостей понятно лишь Глебову. Два эпизода рассказа зеркально накладываются друг на друга: в газетной строке героиня для одного только Глебова является из мертвого мира точно так же, как несколько дней назад лишь для него одного она же появилась из тьмы соседнего купе в поезде.

Не столь явно, но не менее эффектно Бунин поступает и с именем Глебова. Глебова в рассказе почти не называют по фамилии, фамилия мелькает лишь пару раз в начале и исчезает, дальше героя обозначает лишь местоимение «он». Скольжение от «Глебов» к «он», формально не меняя третьего лица, все же приближает читателя к герою, к его собственному «я», а героя приближает к автору. Чем ближе к концу рассказа, тем больше точка зрения уходит в глубины психики героя, и автор, уже почти сливаясь с ним, дает обзор происходящего откуда-то изнутри его (и собственного) «я».

³⁰ Обобщенные словосочетания с эпитетом «милый» регулярно соединяются у Бунина с мопассановской темой. Так, в рассказе «Воды многие», написанном – по примеру «На воде» Мопассана – в форме дневника морского путешествия, герой слышит пустое «мило», брошенное в ответ на вопрос о «Sur l'eau»: «На коленях у меня лежало “На воде” Мопассана, я спросил его, знает ли он эту книгу и нравится ли она ему.

– О да, – ответил он, – это очень мило».

Что касается поэтических контекстов, то здесь надо отметить: лирическое обращение «милый друг» и название романа «Милый друг» совпадают только по-русски, но не по-французски. Поэтическому «милый друг» во французском больше соответствует, может быть, «cher ami», а «bel-ami» звучит не как стертое русское «милый друг»,

где оно довольно часто выступает в роли твердой формулы и подает повод для стилистической игры, например, такой:

Скользя по утреннему снегу,
Друг *милый*, предадимся бегу
Нетерпеливого коня,
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, *милый* для меня³¹.

Пушкинский повтор–двукратное «милый» в пределах одной строфы–с трудом улавливается на слух³², потому что «друг милый» и «берег, милый для меня», звучат абсолютно по-разному. В составе обращения «милый» десемантизируется; во втором случае, напротив, конденсирует значительный смысловой объем, скрывает тайну автора, еще не известную ни героине, ни читателю. Тайна так и не открывается, «берег, милый для меня», не наполняется ничем конкретным, но заманчивое обещание автора приподнять завесу над прошлым само по себе столь емко, что любое конкретное содержание меркнет в сравнении с ним.

Бунин варьирует семантику словосочетания «милый друг» от нежного, поэтического, с оттенком французского изыска, обращения к возлюбленной до ироничного мопассановского «*bel-ami*». На отталкивании от образа Дюруа, от названия романа Мопассана держатся внутренние сомнения героя рассказа «В Париже» («Темные а как свежая находка Мопассана. При переводе для «*bel*» трудно подыскать подходящий русский эквивалент, «мопассановское *bel ami*, образованное по аналогии с названиями вроде *beau-père* ‘тесть, свекр, отчим’, *beau-frère* ‘шурин, свояк, деверь’, то есть иной брат, ведь красота (*bel, beau* ‘красивый, прекрасный’) это инакость, потому-то *bel ami* по-русски не *милый друг*, а *дружок*», – пишет, ссылаясь на О. Н. Трубачева, В. Айрапетян (*Айрапетян В.* Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. – М., 2001. – С. 315–316). Если учитывать неполный, слабый перевод на русский мопассановского «*bel ami*», то оно привносит в стертное русское словосочетание семантическое противоречие: «милый друг» – это и лучший (милый) из друзей, и «дружок» – тот, кто стоит на месте друга, но им не является, лишь заменяет его.

³¹ Здесь и далее в главе курсив мой *Е.К.*

³² Наряду с «другом милым» в «Зимнем утре» очень много обобщенно-поэтической лексики, с легкостью переводящейся на французский и обратно: «друг прелестный», «день чудесный»... В другом случае только при помощи небольшой морфемной сдвижки и инверсии Пушкин превращает первые фразы «Зимнего утра» в непереводаемый «руссизм»: «Мороз и солнце! Чудный день» («Альбом Онегина»). Цитаты из «Зимнего утра» многочисленны в рассказах Бунина: для примера стоит взглянуть в одну фразу из «Легкого дыхания», приведенную в сноске 23.

аллеи», 1940). Скитаясь на ненавистной чужбине, он не надеется уже встретить ничего, кроме холодной дружбы, а находит, вопреки всем своим сомнениям и разочарованиям, смертельную любовь. «Есть, вероятно, пожилой, состоятельный “ami”?» – подозрительно спросит он у той, которая под видом друга потом войдет к нему в дом и не дружбой, а именно любовью озарит закат его дней.

В рассказе «Холодная осень» («Темные аллеи», 1944) поэтический и прозаический подтексты словосочетания «милый друг» то расходятся, то, напротив, накладываются друг на друга, задавая широкую семантическую амплитуду текста. «Милый друг» – обращается к невесте герой «Холодной осени». Разговор этот напоминает беседы о стихах Лики и Арсеньева:

«Смотри – меж чернеющих сосен
Как будто пожар восстает...

- Какой пожар?
- Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах: “Надень свою шаль и капот...”. Времена наших дедушек и бабушек... Ах, боже мой, боже мой!
- Что ты?
- Ничего, милый друг. Все-таки грустно <...>
- Как блестят глаза, – сказал он. – Тебе не холодно? Воздух совсем зимний. Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?».

Лирический текст распахнут в будущее, он поднимает завесу над грядущим, стихи устремлены вперед, к высокому горнему миру, где всех ждет счастье и вознаграждение за земные печали, разлуки, мучения. В «Холодной осени» жених, которому жить осталось только месяц, пробует угадать, что его ждет: забудет ли его невеста, как забывал своих возлюбленных прозаический Дюруа – воплощение «жизненной прозы», или, наоборот, сохранит поэтическую память о нем. Он не узнает, что его наивная невеста, столь не чуткая к поэтическому слову, будет помнить о нем до самой смерти, и в старости, умирая на чужбине, близ Антиба – в Ницце («Была я в Ницце в первый раз в девятьсот двенадцатом году – и могла ли думать в те счастливые дни, чем станет она для меня!»), уповать на встречу с «милым другом» за гробом, такую встречу, что вечно обещает невнятная ей поэзия. Обращение «милый друг» раскачивает всю конструкцию рассказа от одного полюса к другому: от прозы к поэзии, от мгновенного, случайного эпизода до вечно повторяющегося сюжета. Вплоть до самого последнего абзаца читатель не знает (и в этом он подобен

погибшему жениху рассказчицы), что победит: поэзия или проза.

Последний текст, о котором стоит упомянуть, анализируя «Бернара», – это «Галя Ганская» (1940). Пара героев – художник и моряк, рассказчик и его молчаливый слушатель, выглядит так, будто Мопассан и Бернар сошли в текст Бунина со страниц книги «Sur l'eau». «Я как раз в ту пору провел две весны в Париже, вообразил себя вторым Мопассаном», – начинает говорить художник. «Плохой же ты был Мопассан», – с иронией замечает через несколько страниц моряк. Дореволюционные дни, о которых вспоминает художник, далеки от моряка настолько, что он даже не может вспомнить Галю, которую видел когда-то в Одессе. Теперь, в Париже, Галя Ганская – только персонаж на картине, создаваемой художником³³. «Помнишь Галю Ганскую? Ты видел ее где-то и говорил мне, что никогда не встречал прелестней девочки. Не помнишь? Но все равно». Между тем, для художника Галя не просто модель, не просто объект описания, а еще и автор неожиданного финала их любовного романа. Резкий и трагический финал, придуманный и исполненный Галей, аккумулирует в себе всю силу истории. Не будь такого конца, художнику нечего было бы рассказать, и незачем пробовать себя в роли «второго Мопассана».

Вообще-то среди действующих лиц «Гали Ганской» не один, а два художника, причем старший и более опытный, отец Гали Ганской, рисовать не умеет: «С гордостью стал показывать мне свои новые работы – летят над какими-то голубыми дюнами огромные золотые лебеди – старается, бедняк, не отстать от века», – иронизирует рассказчик. Зато за отца эффектный финал не на полотне, а в жизни дорисовывает его дочь, воспользовавшись «ядом Леонардо да Винчи»:

«Но часов в пять приходит ко мне с дикими глазами художник Синани:

– Ты знаешь – у Ганского дочь отравилась! Насмерть! Чем-то, черт его знает, редким, молниеносным, стащила что-то у отца – помнишь, этот старый идиот показывал нам целый шкафчик с ядами, воображая себя Леонардо да Винчи».

Своей смертью Галя мстит молодому герою за пренебрежение к ней, и отчасти за пренебрежение к ее отцу, за самоуверенность по отношению к искусству. В любви, в жизни не отец Гали Ганской, а сам рассказчик оказался неудавшимся художником, «плохим

³³ Сюжет поэта и Музы достаточно часто появляется у Бунина, а в «Темных аллеях» один из рассказов так и назван – «Муза».

Мопассаном», раз позволил «неопытной девочке» распоряжаться сюжетом, поставить такую точку, после которой уже ничего невозможно добавить. Единственным равным по силе жестом могло бы стать ответное самоубийство: «– Я хотел застрелиться, – тихо сказал художник...», но уж это-то превратило бы рассказ в безыскусную кровавую мелодраму. Провокация Гали так сильна, что принять вызов и удержаться от ответного жеста – тоже искусство.

Моряк еще не знает финала истории и шутит, называя художника «плохим Мопассаном» «по части любовных дел». Однако в том смысле, который он вкладывает в свою грубоватую шутку, его приятель оказывается не «плохим», а хорошим «Мопассаном»: он всецело овладевает сердцем Гали, и, более того, шутя, сокрушает ее жизнь. Зато, умирая, Галя Ганская, получившая в наследство от отца страстность и кипение польской крови, наносит сильнейший удар по представлениям молодого художника о творчестве и о любви. Она похожа на ожившую модель, бунт которой непредсказуем, как морская стихия.

Финал «Гали Ганской» возвращает (так обычно бывает у Бунина) к одному разговору Гали и художника на «литературные» темы:

«Она как-то загадочно спрашивает: я вам нравлюсь? Посмотрел на нее на всю, посмотрел на фиалки, которые она приколотла к своей новенькой жакетке, и даже засмеялся от умиления; а вам, говорю, вот эти фиалки нравятся? – Я не понимаю. – Что ж тут понимать? Вот и вы вся такая же, как эти фиалки. – Опустив глаза, смеется: – У нас в гимназии такие сравнения барышень с разными цветами называли писарскими».

По-видимому, уловив холодность художника, Галя впервые упрекает его, но свой упрек «по части любовных дел» переносит в словесную, творческую сферу. Однако упреки: «плохой Мопассан», плохой художник, получивший возмездие за свое высокомерие и т.п., – это тоже не те определения, которые могли бы исчерпать образ рассказчика в «Гале Ганской». Природа любви и творчества неустойчива, она всегда колеблется, всегда получает неожиданные импульсы от тех объектов, на которые она направлена. В растяжке между оценками «плохой» и «хороший» «проживают» свою жизнь герои Бунина, поэтому, зная финал, художник все-таки не спешит опровергнуть моряка (а читатель, таким образом, догадывается, что рассказчик принял творческий вызов Гали):

«– Плохой же ты был Мопассан.
– Может быть...»

Как и Мопассан, Бунин чаще всего строит рассказы на ярких любовных интригах, но все они развиваются не в событийно-беллетристическом ключе, из них извлекается «лирический субстрат» недоговоренности, пауз, чужие цитаты или привычные сюжеты трансформируются, в восприятие читателя вносятся новые оттенки знакомых «литературных» переживаний.

«Писарские сравнения», например, фиалок с глазами или голубых глаз с морской волной (у Гали Ганской «аквамариновые глаза»), очень любит и сам Бунин, только не просто «использует их», а «вдыхает новую жизнь» в обобщенные портреты или картины, которые находит на страницах чужих книг³⁴, в чужих стихотворных строчках³⁵, даже в чужих названиях:

Сквозь редкий сад шумит в тумане море –
И тянет влажным холодом в окно.
Сирена на туманном косогоре
Мычит и мрачно, и темно.

Лишь гимназистка с толстыми косами
Одна не спит, – она живет иным,
Хватая жадно синими глазами
Страницу за страницей «Дым».

Последним словом стихотворения несколько даже декларативно подчеркнуто, что дым, движение воздуха, дымка (создаваемые словами и фразами «туманно», «тянет влажным холодом», «мрачно», «хватая жадно» и пр.), оказывается, исходит со страницы книги, от названия романа Тургенева.

Единственная деталь, которую Бунин добавляет к портрету мопассановского Бернара, – это голубые глаза (о цвете глаз моряка в «Sur l'eau» ничего не сказано). Голубой и аквамарин – краски моря, внесенные в портреты Гали Ганской и Бернара, делают

³⁴ Без отрывков «из старинных книг», описания библиотек, перечисления писанных и неписанных правил сочинительства, цитат из разных поэтических и прозаических текстов, как известно, редко обходится какой бы то ни было рассказ Бунина.

³⁵ Тексты «старинных книг» в рассказах Бунина принадлежат как реальным авторам, так и перу самого писателя.

их частью природной, никому не подвластной стихии. И в то же время персонажи—всего лишь часть текста, они оживают и умирают только по воле художника. Этот парадокс и заставляет думать о том, что в прозе Бунина моделируется образ единой природно-текстовой стихии, внутри которой авторские усилия сопряжены еще с чьими-то, внеположенными автору. Автор в художественном мире Бунина, если пользоваться метафорой, подобен капитану большого корабля, рядом с которым у штурвала стоит лоцман; Мопассану, рядом с которым во время плавания на легкой яхте «Bel-Ami» стоит опытный шкипер Бернар; художнику, который заставил свою модель явиться из небытия, но неизвестно, чего ждать от ожившей модели.

Рассказ «Бернар», конечно, несет в себе бунинские предчувствия смерти, можно сказать, он продиктован этими предчувствиями. Выбранный Буниным герой Мопассана, Бернар, напоминает о смерти самого Мопассана в лечебнице доктора Бланша и о тех, кого оставляет после себя художник в мире. Кажется, что персонажи, герои романов и рассказов живут лишь постольку, поскольку в них вложены креативные усилия нарратора. Автор, рассказчик творит героев силой собственного воображения, и герои, по лирическим принципам, воспринимаются как тени, «отслойки» авторского «я». Однако структура бунинского повествования сложна: полностью зависимые от рассказчика, в напряженных точках сюжета, его персонажи как бы освобождаются от влияния нарратора, поступают неожиданным для него образом, «живут своей жизнью», как живет реальный моряк Бернар после смерти Мопассана. Моменты «независимости» персонажей от воли нарратора заставляют обратить внимание и на эпико-драматический элемент прозы Бунина, который спорит с лирическим, выбивается из-под его контроля, лирическое начало как бы привязывает героя к рассказчику, эпическое—отпускает. Эти колебания сказываются и на сюжетах, где герои, слившись на миг в единое целое, тут же расстаются навсегда. В «Бернаре» передается предчувствие того, что автору когда-то придется расстаться со своими героями, и тогда «милые друзья» художников—персонажи, опытные и неопытные двойники своих создателей, их спасители и губители, уже самостоятельно продолжают рискованные путешествия, как Бернар, переходя с одной яхты на другую, то исчезая, то появляясь вновь «dans l'écume de pages».

Тезаурус смерти в творчестве Бунина

Среди важнейших архетипических сюжетов, несомненно, первое или второе место принадлежит сюжетам смерти, поскольку смерть – один из трех ведущих инстинктов, наряду с властью и любовью. Сюжетика смерти столь обширна и разнообразна, что невозможно определить набор ключевых слов, который бы её выявлял. Смерть является одним из самых частотных кульминационных и финальных моментов в драме и эпосе, с нею неразрывно связаны ведущие лирические жанры: элегия, эпитафия. Количественный аспект составляет отдельную проблему: почти у каждого писателя найдется столько же сюжетов о смерти, сколько и о жизни, а зачастую о смерти даже больше.

Мы попытаемся очертить и прокомментировать тезаурус сюжетов о смерти в творчестве И. А. Бунина, последовательно выявляя и группируя сюжеты и мотивы о смерти художественных произведений, помещенных в 9-томное собрание его сочинений¹. В процессе группировки за счет множественных семантических связей между отдельными группами текстов образуются сюжетные гнезда (обозначенные далее римскими цифрами), внутри этих гнезд можно выделить более мелкие единства, исходя из уточненных оттенков значения сюжета или мотивного комплекса. Опыт такой систематизации дает возможность выявить самые значимые концепты в художественном мире Бунина и увидеть закономерности авторской комбинаторики, что, на наш взгляд, не менее важно, чем, к примеру, систематизация бунинских эпитетов, проведенная В. В. Краснянским².

Сразу стоит оговорить тот факт, что одно и то же произведение и даже одна и та же сюжетная линия полисюжетного произведения (полисюжетны многие новеллы, повести Бунина и роман «Жизнь Арсеньева») могут быть указаны несколько раз в составе различных сюжетных групп и гнезд³. Такие повторы являются следствием отсутствия абсолютной полноты каждой отдельной группы сюжетов

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Худ. лит., 1965–1967. Отдельные тексты будут взяты нами из: *Литературное наследство*. Иван Бунин. Т. 84: в 2 кн. – М.: Наука, 1973; Бунин И. А. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. I–XVI (т. XIV–XVI – дополнительные). – М.: Воскресенье, 2005–2007.

² Краснянский В. В. Словарь эпитетов И. Бунина. – М., 2008.

³ Разумеется, разные сюжетные линии одного произведения могут входить как в состав разных, так и в состав одного и того же сюжетного гнезда.

и демонстрируют «мягкие», расплывающиеся границы сюжетных полей⁴. Нечеткость сюжетных полей обусловлена тем, что любое произведение искусства обладает смысловой неопределенностью, неисчерпаемостью, незавершенностью смысла, следовательно, многое зависит от интерпретации – такова неустранимая особенность гуманитарного знания. В своих интерпретациях мы пытались исходить из тех представлений о поэтике Бунина, которые сформулированы в работах А. К. Бабореко⁵, О. Н. Михайлова⁶, Ю. Мальцева⁷, М. С. Штерн⁸, О. В. Сливичкой⁹, Б. В. Аверина¹⁰ и других исследователей-бунинистов.

И. Самое большое гнездо смертных бунинских сюжетов может быть обозначено как цепь взаимосвязанных тем и понятий: **смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис** (перечень текстов см. в прил., I).

В количественном отношении здесь доминируют тексты, посвященные описанию старинных, полуразрушенных усадеб, хозяева которых уже умерли или умирают. Этот сюжет появляется в раннем творчестве писателя и очевидно продолжает традиции русской классической прозы и драматургии («дворянские гнезда» И. С. Тургенева и угасающие, опустевшие имения А. П. Чехова), однако еще в большей мере воздействуют на этот сюжет Бунина элегии на темы запустения, среди которых и «Вновь я посетил...» А. С. Пушкина, и «Запустение» Е. А. Боратынского, и «Как часто, пестрою толпою окружен...» М. Ю. Лермонтова и многие другие. Бунинские тексты

⁴ И в этом смысле Словарь сюжетов и мотивов, сколь бы объемным он ни был, никогда не учтет и не исчерпает всего богатства сюжетных оттенков; проблема создания сюжетного словаря подобна построению бесконечной логарифмической функции, которая стремится, но не может приблизиться к своему пределу.

⁵ *Бабореко А. К.* Бунин: Жизнеописание. – М., 2009.

⁶ *Михайлов О. Н.* Иван Алексеевич Бунин: Очерк творчества. – М., 1967.

⁷ *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870–1953. – М.: Посев, 1994.

⁸ *Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии: Проза И. А. Бунина 1930-х – 1940-х годов. – Омск, 1997.

⁹ *Сливичкая О. В.* Основы эстетики Бунина // Бунин И. А.: Pro et contra. – СПб.: 2001. – С. 456–478.

¹⁰ *Аверин Б. В.* Метафизика памяти («Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина) // Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб., 2003. – С. 176–230.

о разрушенных усадьбах можно назвать, как это предложено комментаторами третьего тома 9-томного издания Бунина (А. Бабореко, О. Михайлов, В. Смирин), «*дворянскими элегиями*»¹¹. Как видно из приведенного в приложении списка (см. прил., I, 1), сюжет запустения встречается и в прозаических, и в стихотворных текстах Бунина, несколько ранних лирических этюдов Бунина построены по *модели элегии-Heimkehr*, описывающей возвращение (реальное или только воображаемое) в усадьбу, где прошло детство героя (таково, к примеру, стихотворение Бунина «Запустение» с заглавием, повторяющим заглавие знаменитой элегии Боратынского)¹². Возращение домой (на родину) дает повод для воспоминаний о состарившихся или умерших родителях, об ушедших предках и ушедших временах¹³. Зачастую тема запустения укрупняется и становится у Бунина развернутым размышлением о гибели страны, об одиноких стариках, оставленных, как чеховский Фирс, в заброшенных домах («На край света»), а опустевший и разрушающийся дом символизирует у Бунина тему

¹¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 9-ти т.—Т. 3.—С. 475. Поэзия заброшенных старинных имений не может обойтись без описаний обилия старинных вещей, к живописи которых столь внимателен Бунин. Старинные вещи не только хранят память о своих хозяевах, но и дают возможность увидеть на себе след древнего ремесла, утрачивающегося, вытесняемого техникой. Это можно показать лишь на одном примере: не надо углубляться в биографию Бунина, стоит только прочитать несколько его рассказов («Грамматика любви», «Ночные зарницы», «Сосед» и многие другие), чтобы понять, насколько любил Бунин езду на лошадях — описание лошадиных мастей и всех типов старинных колясок можно увидеть во множестве текстов, контрастируют с этим чувством нелюбовь и недоверие Бунина к «механическим» средствам транспорта. Так, в «Окаянных днях» с иронией и ненавистью описывается механическое кресло Кутона. Отдельная группа сюжетов связана с *гибелью человека под колесами автомобиля* («Un petit accident» (1949)) или *под колесами поезда* — «Зойка и Валерия» («Темные аллеи», 1940), «Белая лошадь» (1907-1929>), в последнем случае гибель под поездом ребенка — один из многих боковых мотивов рассказа. Одновременно отметим, что железнодорожная тема у Бунина далеко не однозначна и заслуживает отдельного разговора.

¹² На мотив оставленного хозяевами дома похож мотив неприкаянного, бездомного животного, лишившегося хозяина, он есть в стихотворении «Святогор» (1913) (лошадь).

¹³ Тема *смены поколений, их преемственности, быстротечности жизни и ее кругового хода* — едва ли не ведущая в творчестве Бунина, добрая половина рассказов и стихотворений Бунина содержит подобный комплекс мотивов, в приложении (см. прил., I, 2) перечислены лишь самые очевидные вещи, в которых тема ухода былых времен и «отцов» организована как самостоятельное лирическое отступление.

утраченной родины. Эта тема уходит далеко за границы «дворянской элегии» – опустошенным может быть любой дом, как дворянский, так и крестьянский.

Тема смены поколений, «любви к отеческим гробам» нередко сочетается с описаниями старинных кладбищ, и сами эти описания в подтексте содержат традиционный элегический сюжет, иногда связанный с элегией-Heimkehr, а иногда самостоятельный, в русской литературе представленный эталонным «Сельским кладбищем» В.А. Жуковского. В.Н. Топоров, анализируя «Сельское кладбище» в сравнении с элегией Т. Грея, вольным переводом которой элегия Жуковского считается, показывает, насколько тотальна и разнообразна у Жуковского тема смерти¹⁴: начинаясь с несколько отчужденных раздумий о жизни и смерти земледельца, элегия уклоняется в сторону романтического сюжета о смерти поэта (одна из частей «Сельского кладбища» посвящена не названному, но подразумеваемому в тексте А. Тургеневу), а затем во владения смерти оказывается втянутым и сам автор, который незаметно превращается из стороннего наблюдателя в «голос из глубины», с того света. Что-то подобное происходит и в прозе Бунина, где живые герои и автор нередко «спускаются» к мертвецам и говорят как бы от их имени¹⁵. Мотивы сельского *кладбища* находятся в тесной связи с мотивами элегии-руины, описывающей *разрушение* славных мест, служивших опорами человеческой памяти, и здесь среди «эталонных текстов» можно назвать «Развалины» Г.Р. Державина. С «Сельским кладбищем» Жуковского, с «Развалинами» Державина и другими «руинными» и кладбищенскими текстами XVIII- начала XIX века перекликаются очень многие вещи Бунина *об уходящих поколениях, о могилах, погостах и курганах* (см. прил., I, 3).

Большинство из кладбищ, описанных Буниным, пленяют своей элегической красотой, в первую очередь это касается кладбищ сельских, а вот *городские кладбища* нередко бывают уродливы и страшны: таково описание кремации на парижском Пер-Лашез в рассказе «Огонь пожирающий». Сам факт неожиданной смерти без покаяния, кремация, анатомирование (этот мотив есть в финале «Ночного разговора» и в «Чаше жизни» (1913)) выразительно противопоставлены у Бунина

¹⁴ Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского // Russian Literature. – Amsterdam, – 1981. – № X. – P. 235.

¹⁵ Как, например, в рассказе «Несрочная весна», где главный герой посещает усадьбу, в которой царит смерть. См., главу «Элегия в прозе: “Несрочная весна”».

тихой, естественной смерти и христианскому погребению.

Кроме элегии, влияние на поэзию и прозу Бунина оказал другой «некрологический жанр» – эпитафия. Бунин создает несколько стихотворных текстов высочайшего класса в этом жанре, стилистика и *темы эпитафий* проступают и в отдельных прозаических произведениях (см. прил., I, 4).

Наверное, на перечислении бунинских элегических и эпитафийных текстов можно было бы завершить эту группу некрологических сюжетов, но необходимо сказать и о том, что этот обширный сюжетный ряд у Бунина расширяет свою семантику. Как уже отмечалось, многие тексты этой группы заставляют увидеть, что в мире Бунина вся *Россия превращена в огромное кладбище*, и на первом плане оказываются уже не умирающие герои, а страна, представшая писателю в своем опустошенном, мертвенном образе. С темами войны и разрушений иногда Бунин контаминирует символический сюжет *апофеоз войны*: взору читателя предстает поле, усеянное костями («Степь»), причем в отдельных случаях гибнущая в войнах и народном бунте *Россия олицетворяется в женском образе до времени увядшей девицы или старухи, схоронившей своих детей* (см. прил., I, 5).

Гибель России в художественном сознании Бунина, несомненно, связана и с предельно обобщенными и оставившими след в бунинском творчестве темами *гибели городов, стран, цивилизаций (Помпея, Эллада, Мессина)*, нередко с оттенками мотива Всемирного потопа (см. прил., I, 6). Все вместе: от гибели ветхого деревенского дома до гибели России, – вписывается в картину *Апокалипсиса*, многократно воспроизводившуюся в художественном творчестве Бунина как в общем виде, так и в конкретике (см. прил., I, 7).

Еще одна группа сюжетов и мотивов примыкает к ряду, соединяющему заброшенное имение, разрушенную страну и Апокалипсис – это бунинские «детские» сюжеты. Мир Бунина перенасыщен *детскими смертями*, в них видится знак прерванности в цепи поколений, нарушение евангельского «зерно, упавшее в землю, не умрет, а прорастет». Детские сюжеты можно разбить на несколько подгрупп (см. прил., I, 8). В рассказе «У истокадней» тема смерти ребенка дана через мотив игрушки – куклы, с которой сравнивают мертвую девочку¹⁶, описание игрушки мертвого ребенка – распространенный

¹⁶ Это достаточно распространенный мотив, часто сопровождающий

ход сюжета о детской смерти. Оставленные игрушки актуализируют момент памяти. Мир без тех, кто в нем жил, опустевший мир интересует Бунина прежде всего. И в этом смысле оставленное имение, заброшенный дом или детская, обитатели которой исчезли или просто выросли (напомним у Чехова похожий мотив в ремарке к первому действию «Вишневого сада»: «Комната, которая до сих пор называется детской»), дают обертоны одной и той же темы: убегающего времени, смерти, разрушения, безвозвратности. Иногда трагическое детство контрастирует у Бунина с *трагической старостью*. Бунинские старики, как и дети, стоят «у истока дней», у истока жизни и смерти. Не исключается у Бунина даже сюжет *отцеубийства*, в котором просвечивает тема жестокости и неумолимости судьбы, как в «Суходоле» (1911) (смерть Петра Кириллыча от рук незаконного сына Герваськи) или «Зимнем сне» (1918), где сын убивает своего отца Вуколу. В другом варианте не отцеубийство, а одиночество стариков, оставленность детьми приводит их к смерти («Федосеевна» (1891), «Веселый двор» (1911)), во всех вариантах смерть стариков-родителей сочетается с мотивами запустения, разорения и гибели как дворянских гнезд, так и крестьянских домов, русской деревни.

Человеческая жизнь «согласуется» в текстах Бунина с ходом истории и ритмами мироздания. Трагическая судьба русской деревни символически обозначается *гибелью целых семей* (см. прил., I, 9), в других случаях в поле зрения Бунина оказываются судьба и смерть отдельного человека, тогда рассказ строится по модели «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого (наведение на «Смерть Ивана Ильича» есть в одном из заглавий Бунина – «Алексей Алексеич»): *торжество и тайна последнего мгновения жизни преобразуют все бывшее и самого умирающего* (см. прил., I, 10). В нескольких рассказах сквозь матрицу «Смерти Ивана Ильича» виден и другой сюжет – *смерть чиновника*, восходящий к «Шинели» Н. В. Гоголя¹⁷, «Смерти чиновника» А. П. Чехова (см. прил., I, 11).

сюжет о смерти ребенка: ср. описание игрушек в переводе Гумилева стихотворения Т. Готье «Игрушки мертвой» («Les joujoux de la morte...»).

¹⁷ «Шинель» Гоголя, по мнению Ю. М. Лотмана, обнаруживается в подтексте устного рассказа Бунина о гимназисте, отдавшем в мороз свою шинель нищему ребенку. Рассказ отражен в мемуарах И. Одоевцевой «На берегах Сены» (Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Литература и история: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1987. – С. 41–46).

II. Поляризованное единство любви и смерти

Еще одно обширное сюжетное гнездо (см. прил., II) характеризуется взаимоналожением тем любви (красоты, юности) и смерти. Наиболее частотным сюжетом на тему «любовь и смерть» является у Бунина классический индоевропейский сюжет *«Девушка и смерть»* (см. прил., II, I), символизирующий быстротечность жизни, хрупкость бытия, красоты, любви и легко сочетающийся с элегическими мотивами, почерпнутыми Буниным в русской лирике XIX века, где особенно выразительны «чахоточная дева» из «Осени» А. С. Пушкина или восковая, «голубоперстая» красавица из эпиграммы К. Н. Батюшкова «Когда в страдании девица отойдет...»¹⁸. Героиня элегии о юности/молодости, украденной смертью, незабвенна, как в элегиях «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...» А. С. Пушкина. Из элегической поэзии XIX века и от западного фольклорного сюжета о мертвой царевне эта тема переходит в прозу Бунина.

В качестве одного из главных текстов на тему «девушка и смерть» у Бунина, конечно, нельзя не назвать «Легкое дыхание» с ветреной, погубленной любовными страстями Олей Мещерской в сюжетном фокусе. Но, с другой стороны, не менее значимы в этой группе и другие тексты – о нетронутый, непознанной красоте, и здесь с «Легким дыханием» сходится и контрастирует одновременно «Аглая». Вообще описания ухода девушки в монастырь, смерти монахини образуют небольшую отдельную подгруппу, объединяющую несколько текстов: *«Богом разлученные»* (1916), *«Аглая»* (1916), *«Чистый понедельник»* («Темные аллеи», 1944). В «Чистом понедельнике» мотив ухода

¹⁸ Обреченная смерти девица воплощает тему гибнущей красоты, и само созерцание мертвенной красоты составляет отдельную тему бунинских описаний, позволяет достичь «квинтэссенции» мгновения, столкновения жизни и смерти. Такая же семантика характерна и для натюрморта («мертвая натура»), жанра, по преимуществу изобразительного, но проникшего и в область изящной словесности. В частности, у Бунина можно найти несколько натюрмортов, на которых живописная дичь застыла в неге и ужасе смертного часа: *«Пугач»* (1906) – сюжет: птицу убивают на охоте; *«Русак»* (1924) – сюжет: натюрморт, мертвая натура: мертвый заяц, символизирующий красоту и хрупкость жизни; *«Телячья головка»* (1930).

Эти сюжеты не имеют отношения к теме любви, но с историями о мертвых красавицах их объединяет эстетизация смерти, характерная для стилистики Бунина, у которого живописные описания страшной красоты мертвеца нередко соединяются с христианскими мотивами Преображения, как, например, в текстах: *«Венчик»* (1916) – сюжет: человек на смертном одре являет собой страшную красоту смерти; *«Преображение»* (1921).

в монастырь и смерти монашки связан не только с безымянной главной героиней, но и с Великой Княгиней Елизаветой Федоровной, которая на мгновение появляется в последней сцене рассказа. В сюжетной перспективе, за пределами текста Буниным оставлена мученическая смерть Св. Елизаветы и, как можно догадываться, других послушниц обители, среди которых, возможно, окажется главная героиня рассказа, но такой финал можно лишь домысливать¹⁹. Еще одну подгруппу образуют рассказы, в которых героиня умирает в родах, а сюжет в таком случае соединяет смерть и рождение: «**Мордовский сарафан**» (1925), «**Натали**» («Темные аллеи», 1941).

Парным к сюжету «Девушка и смерть» и в то же время существенно отличающимся, самостоятельным выглядит сюжет о юноше, похищенном во цвете лет смертью. По традиции, сюжет *юноша и смерть* (см. прил., II, 2) часто соединяется с темой поэзии (оплакивается юноша-поэт), тогда юноша становится в какой-то степени двойником автора, автоперсонажем или близким автору героем (как поэт в «Сельском кладбище» Жуковского).

Среди сюжетных ходов на темы любви и смерти один из самых выразительных можно обозначить традиционной формулой «*любовь при гробе*» (см. прил., II, 3), отсылающей к классическим древним и средневековым сюжетам, например, к дон-жуановскому. В прозе Бунина (автора статьи «Русский Дон Жуан»)²⁰ дон-жуановская кульминация проигрывается многократно – влюбленные герои ездят на кладбища, их любовь разгорается при мертвецах, и соседство неведомого, мертвого мира обостряет непостижимость любви, ее «нездешнюю» красоту и силу.

Кроме дон-жуановского сюжета, для Бунина важна баллада (и народная, и литературная), где единение любви и смерти зачастую организует сюжетную перипетию²¹. Речь может идти не только

¹⁹ Особая роль Елизаветы Федоровны в рассказе, связь этого образа с исторической перспективой повествования подчеркнута Н.А. Николиной (Николина Н.А. Лингвостилистический анализ рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник» // Русская словесность. – 1996. – №3. – С. 82), Л.А. Колобаевой (Колобаева Л.А. «Чистый понедельник» Ивана Бунина // Русская словесность. – 1998. – №3. – С. 22), отдельный этюд на эту тему написан О.А. Лекмановым (Лекманов О.А. Из комментария к «Чистому понедельнику» И.А. Бунина // Русская речь. – 2004. – №6. – С. 19–20).

²⁰ Бунин И.А. Русский Дон Жуан // Русская литература. – 1991. – №4. – С. 184–192.

²¹ См., например, об этом: Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии... – С.

о заимствовании Буниным каких-то балладных мотивов²², но и о том, что лирическая проза Бунина в некотором роде имитирует родовое качество баллады – остаточный синкретизм. По балладным законам власть мертвого жениха или невесты не отпускает живого героя, имеет над ним непреодолимую и необъяснимую силу, не мотивированную логически. В бунинской прозе логика характера тоже исключена или отодвинута на второй план, она уступает место непостижимости, синкретичности, мистической сущности человеческой души и мира²³. К балладным мотивам в рассказах этой группы примешиваются мотивы элегии о разлученных возлюбленных (такого типа, как «Для берегов отчизны дальней...», «Заклинание» Пушкина). Балладно-элегические импульсы «запускают» мнемонические механизмы текста: мир прошлого, мир воспоминаний магически притягивает к себе живого жениха/невесту, супруга/супругу, а граница между миром воспоминаний и миром смерти теряется, становится почти неразличимой. Можно выделить несколько разновидностей данного сюжета у Бунина (см. прил., II, 4).

Есть у Бунина и ряд традиционных сюжетов, характерных для любовных трагедий (см. прил., II, 5), иногда с убийством в развязке, правда, такие развязки не столь уж многочисленны, чаще всего любовные драмы имеют тонкие, скрытые мотивировки, поскольку Бунин – писатель не внешнего, а внутреннего опыта. Примечателен пример сюжетов, заканчивающихся двойным самоубийством, такой финал объединяет несколько значительных текстов Бунина («Сын», «Дело корнета Елагина», «Святые»). Причину самоубийства, о котором договариваются герои, логически определить невозможно, не случайно в «Деле корнета Елагина» судьи не могут поверить правдивому рассказу Елагина. Мир страстей, в который погружены герои Бунина, не рационален, поэтому так сложно поверить в то, что самоубийства и двойные самоубийства происходят не по причине измен или ревнивых ссор, а от избытка любви, от невыносимости

163; *Анисимова Е.Е.* «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского университета. – 2011. – №2 (14). – С. 78–84.

²² Для Бунина, безусловно, важны еще и зимние, «снеговые» мотивы из баллад Жуковского.

²³ Имитация балладного синкретизма у Бунина – это отдельная проблема, выходящая за рамки разговора о сюжетике и требующая отдельного рассмотрения. См. об этом в главе «“Некто Ивлев”: возвращающийся персонаж Бунина».

счастья. Даже в «Митиной любви» самоубийство главного героя нельзя интерпретировать однозначно. На первый взгляд кажется, что Митя решает покончить с собой из-за измены своей возлюбленной Кати, но важно и другое: юный герой просто не выдерживает силы нахлынувшего на него чувства, красоты весеннего мира, силы жизненного порыва. По той же причине – не выдержав преизбытка жизни и любви, возможно, уходит в монастырь безымянная героиня «Чистого понедельника». Любовь предстает как смерть в мире Бунина часто без всяких дополнительных мотивировок, сама любовь чрезвычайно ценностна, она не может осуществиться в конкретике, бежит жизни. И человек бессилён, поработан, но не возлюбленным, а самим чувством, как в знаменитом гейневском стихотворении «Азра», звучащем в «Митиной любви» и еще в нескольких рассказах. *Сюжет смерти, произошедшей от силы любовного чувства*, объединяет тексты, перечисленные в прил., II, б.

III. Смерть и Воскресение, жизнь и смерть святых и подвижников

Значительна в творчестве Бунина и доля сюжетов, источник которых – Библия, жития святых, народные духовные книги, отдельные сюжеты такого рода не имеют источников, а только стилизованы в духе житий²⁴. С текстами на тему Смерти и Воскресения Христа, на агиографические темы соседствуют рассказы с упоминанием церковных и народных праздников, народных и церковных представлений о святости, добродетели и грехе. К группе библейских и житийных сюжетов примыкают тексты о фольклорных богатырях, славных героях разного рода преданий, чаще всего – о воинах. Мотивы апостольских странствий, паломничества сопровождают многочисленных бунинских героев-странников. Рассказы о странниках и путниках и тексты с метафорой *жизнь как путь* занимают промежуточное положение, они располагаются на границе двух сюжетных гнезд: «Смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис» и «Смерть и Воскресение, жизнь и смерть святых и подвижников». Классификацию танатологических сюжетов этой группы см в прил., III, 1–7.

²⁴ О такой стилизации на примере рассказа «Святые» см.: Климova М.Н. От протопопа Аввакума до Федора Абрамова: жития «грешных святых» в русской литературе. – М., 2010. – С. 89–94.

В нескольких художественных текстах Бунина описывается *смерть царей, императоров*. Будучи свидетелем гибели России, Бунин, конечно, воспринимает судьбу Романовых как символ трагического конца своей родины, гибели всех ее святынь (и поэтому данный сюжет примыкает к сюжетам о русских святых), исчезновения целого поколения русского дворянства, к которому принадлежит и сам (см. прил., III, 8).

Народные и христианские представления контаминированы и в сюжетах о смертельном наказании за грехи, об искуплении греха смертью, о Божьем гневе, что особенно ярко проявляется в текстах, помещенных в прил., III, 9.

IV. Морские мортальные сюжеты

Следующая большая группа сюжетов о смерти у Бунина выделена нами на основе сочетания мотивов смерти с водными мотивами. Водная стихия, «формы и меры не знающая», почти неизбежно концентрирует в себе хтонические смыслы. В «текучей» материи явственно отсутствует структура, поэтому водные образы способны моделировать погружение в хаос и небытие, однако и противоположные – ритмотектонические, формирующие импульсы позволяет ощутить «океаническое чувство», сопряженное со смертью и рождением едва ли не в равной мере²⁵.

Морина Бунина обширна: корабли-гробы, корабль-дьявол («Атлантида» в «Господине из Сан-Франциско»), корабли-призраки и гибнущие корабли, воспоминания о погибших моряках сопутствуют бунинскому сюжету морского путешествия²⁶. Этот сюжет, конечно, соприкасается с Библейской метафорой жизни как пути по водам, а реальная биография писателя-изгнанника заостряет переключки данного мотива с Книгой Исхода («И простер Моисей руку свою на море, и гнал Господь море сильным восточным ветром всю ночь, и сделал море сушею; и расступились воды. // И пошли сыны Израилевы среди моря по суше: воды же были им стеною по правую

²⁵ *Топоров В. Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 428–445.

²⁶ *Куликова Е. Ю.* Мертвые корабли и мертвые моряки в поэзии И. А. Бунина (к литературным истокам бунинской морской темы) // Кормановские чтения. Статьи и матер. межвузов. науч. конференции (Ижевск, апрель, 2011). – Ижевск, 2011. – Вып. 10. – С. 108–118.

и по левую сторону». Исх. 14, 21–22), а также с мотивом Ноева Ковчега. В рассказе Бунина «Воды многие» повторена композиционная форма и отчасти название художественного дневника Мопассана – «Sur l'eau», которое обычно переводят на русский – «На воде», но, учитывая некоторые мопассановские подтексты, можно было бы перевести это заглавие в иной стилистике – «По водам». Путь «по водам» чреват опасностью для человека и человечества и связан с представлением о конце времен не меньше, чем сюжет заустения, смены поколений. Один из ключевых текстов Бунина, созданный на переломе жизненной и творческой судьбы, – это трехстраничный этюд «Конец», где тонущий корабль символизирует судьбу эмигранта и эмиграции в целом. Этот символический план часто прочитывается у Бунина, так, например, в спектакле «Темные аллеи», поставленном в Красноярском драматическом театре им. А. С. Пушкина О. Рыбкиным, каждая из новелл проигрывается в отдельной комнате-каюте, а все сценическое пространство целиком декорировано как корабль, плывущий одновременно в никуда и к новым берегам. Морские тексты Бунина с танатологической семантикой перечислены в прил., IV.

V. Немотивированные, внезапные, спонтанные убийства

И последнее большое сюжетное гнездо объединяет рассказы о немотивированных, спонтанных убийствах. Эта тема появляется у Бунина в крестьянских рассказах задолго до революции. Описанные Буниным убийства подчас кажутся необъяснимыми – герои берут на себя тягчайший из грехов без видимых причин или по причинам, которые не равновелики убийству. Так, Ермил в одноименном рассказе намеренно расстреливает ряженого мужика из своей деревни, пришедшего шутки ради к его лесной сторожке. Это не спонтанное, а заранее продуманное и подстроенное убийство, фикс-идея и цель жизни Ермила. Ничтожность повода для убийства и грандиозный ужас вытекающих из этого повода последствий обнажают трагическую диспропорцию внутреннего «я», безграничность, неудержимость и алогичность страстей, которыми одержим бунинский герой.

Неумолимая страсть к уничтожению сравнима лишь с неистовством любви. В рассказе «Ночной разговор» (1911) юного барина, захотевшего изведать народной жизни, приводят в трепет и отчаянье разговоры мужиков, с наслаждением живописующих вечером на гумне зверские убийства скотины, своего брата мужика и господ во время бунтов. Позже столь же внезапным и необъяснимым

будет видаться писателю в «Окаянных днях» кровавый всплеск революционного бунта, в котором погибнет целая страна. Причина немотивированных убийств скрыта не только и не столько в жажде истребления ближнего, сколько в жажде самоистребления; убийцы, вышедшие из самых разных слоев русского общества, беспощадно уничтожают своих жертв и губят себя. Под пером Бунина появляется петербургский²⁷ сюжет об убийстве проститутки («Барышня Клара»), сюжет, в котором совмещаются неистовство любви и жажда крови. Явившись из провинции в Петербург, молодой богач зверски убивает красавицу-проститутку; сразу за убийством следует арест, и счастливая столичная жизнь молодого героя обрывается, не успев начаться. Внезапность, жестокость таких убийств составляет, по Бунину, тайну человеческого естества и национальной ментальности, дает возможность почувствовать силу и разнообразие стихийных порывов, скрытых в природе человека. Классифицировать данные сюжеты можно лишь с достаточной долей условности (см. прил., V).

Итак, мы представили основной корпус бунинских сюжетов о смерти. Некоторое, совсем небольшое, количество танатологических сюжетов трудно поместить в те или иные сюжетные гнезда, они единичны, но столь же характерны для общей нарративной палитры Бунина²⁸. Немногочисленность сюжетов, оставшихся вне групп, свидетельствует о том, что поэтика Бунина чрезвычайно вариативна: как в лирике, в прозе Бунина бесконечно повторяется один и тот же набор образов, мотивов, мотивных комплексов, сюжетных ходов. Само по себе данное качество не может быть позитивным или негативным, оно обнажает одно из структурных свойств бунинской прозы—ее близость к классической поэзии, которая также складывается

²⁷ Вообще «петербургский текст» не характерен для Бунина, писателя Москвы и «средней полосы» России.

²⁸ Это следующие сюжеты: *живой труп*—«Судра» (1903-1905)—*мотив*: живой как мертвец; жизнь как смерть, а смерть как жизнь; «Трон Соломона» (1906-1908)—*сюжет*: скрытая Богом смерть/смерть под видом жизни; *прах со стоп Арх. Гавриила*—«Священный прах» (1903-1906)—*сюжет*: пыль, на которую ступал Гавриил, оживляет мертвые предметы; «Трон Соломона» (1906-1908)—*сюжет*: скрытая Богом смерть/смерть под видом жизни; *пир во время чумы*—«Копье Господне» (1913) (*мотив*); *панихида по ушедшему (старому) году*—«Иоанн Рыдалец» (1913) (*мотив*); *картины загробной жизни, видения ада и рая* (по аналогии с «Божественной комедией» Данта); «Ковсерь» (1903)—*сюжет*: картины, похожие на видения ада и рая (Ковсерь—название райского источника); «Шеол» («Тень птицы», 1908)—*мотивы*: ад, преисподняя.

путем варьирования одних и тех же словесных формул и мотивов. Художественная ценность зависит в этом случае не от новизны сюжета или мотива, а от того, насколько виртуозна вариация на заданную тему.

Кроме сюжетов о смерти, у Бунина, как и у любого писателя, найдется еще множество символических образов, на смерть намекающих, смерть предвещающих и окружающих.

VI. Символические образы, сопровождающие сюжеты о смерти

Среди символических образов, связанных со смертью, у Бунина есть редко встречающиеся в русской литературе и поэтому особенно интересные. Например, в нескольких текстах появляется землемер: в «Митиной любви» землемер приезжает в дом Митиной матери накануне самоубийства героя. Олицетворения смерти в текстах Бунина разнообразны и некоторые из них напоминают об аллегории «Пляска смерти». Неполный перечень *олицетворений смерти* у Бунина приведен в прил., VI, 1. Конечно, символами смерти являются у Бунина традиционные кипарисы, черви, из насекомых – не только мухи, но и осы, шмели, поскольку последние ассоциируются с воском, а восковое и фарфоровое у Бунина – это всегда напоминание о мертвом мире²⁹. Отголоски жанра «времен года» тоже отзываются в прозе Бунина, где зима/осень, ночь/вечер, прохлада и холод влекут за собой целый ряд ассоциаций, связанных со смертью (см. прил., VI, 2). Особенно много у Бунина *птиц*, они очень разнообразны, нередко *предвещают гибель и воспринимаются как знак судьбы*.

К символам и приметам смерти имеет отношение один из любимых мотивов Бунина – сон. Выше уже были описаны сюжеты, где сон с мертвой возлюбленной становится кульминацией сюжета, но иногда мотив сна не доминирует, а проходит по периферии, символически оттеняя главные сюжетные линии. Если бы нашей задачей было перечисление не только тех случаев, когда сон связан со смертью, но и вообще всех упоминаний сна, то мы увидели бы, насколько это серьезный мотив в творчестве Бунина, писателя, рисующего образ уснувшей, зачарованной сладким и страшным

²⁹ Здесь можно вспомнить фарфоровый венок и фарфоровую фотографию на могильном кресте Оли Мещерской. Мотив фотографии тоже неразрывно связан с темой памяти и смерти, воспоминаний об ушедшем и об умершем, этот мотив есть и в одном из эпизодов «Деревни»: Тихон Ильич листает старый альбом с фотографиями и вспоминает людей, которых уже нет на свете.

сном России. Мотивы пророческих снов о смерти, зова покойников, пророчеств покойников, сна-смерти, сна, призывающего к покаянию, встречаются почти в каждом тексте Бунина, иногда они доминируют, а иногда лишь эскизно намечены (см. сноску 49).

Мы представили основные сюжеты о смерти, выбранные из достаточно полного собрания сочинений Бунина и сгруппировали их по принципу сюжетных гнезд, что может послужить материалом для соответствующего раздела «Словаря Сюжетов и мотивов русской литературы», но в данном случае у нас были другие задачи – нам хотелось составить тезаурус сюжетов смерти в творчестве одного писателя.

На основе проведенной работы можно сделать несколько заключений, касающихся как общей проблемы сюжетного тезауруса отдельного автора, так и конкретно сюжетики Бунина. Непосредственная связь сюжета с композицией акцентирует статическую природу сюжета: сюжет «расставляет» события и героев, заставляет их занимать определенные места, а у исследователя появляется возможность представить сюжетную схему (сюжет здесь выступает в качестве «абстрактной композиционной универсалии»³⁰). С другой стороны, сюжет динамичен³¹: сюжетная схема никогда не может быть до конца заполненной и неизменной, поэтому при работе с художественным текстом корректнее говорить не о сюжете в чистом виде, а о сюжетных полях, границы которых достаточно расплывчаты и подвижны, они постоянно меняются, соприкасаются и пересекаются, накладываются друг на друга. Обзор сюжетного тезауруса³² того или иного писателя позволяет наблюдать сюжетную динамику: у каждого писателя имеется не только свой излюбленный набор определенных сюжетов, но и собственные правила их комбинаторики. В нашем случае можно утверждать, что архисюжет всего творчества Бунина образуется взаимоналожением двух главных сюжетных линий (сюжетные гнезда

³⁰ Хансен Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М., 2001. – С. 230.

³¹ Процесс переходов от фабулы к сюжету сопровождается цепью взаимопереходов от статики к динамике. См.: Хансен Лёве О. А. Русский формализм... – С. 230–234.

³² В нашем случае представлен не полный сюжетный тезаурус, а ограниченный тематически, но тема смерти настолько обширна и значима для поэтики Бунина, что данный корпус сюжетов позволяет делать общие выводы о художественном мире писателя.

I и II): история разрушенного дома, разрушенной страны смыкается с историей о мертвой возлюбленной, мотивы оставленной родины образуют гармоническое созвучие с темами трагической, оборванной смертью или разлукой любви, потерянная Россия олицетворяется в женском образе. Генетически сюжеты I и II сильно разнятся, имеют, как показано выше, различные источники и контексты, однако их контаминация, чередование, смежность приводят к взаимоусилению их эстетического воздействия, к усложнению нарративного рельефа художественного произведения³³.

Другой важный вывод, который можно сделать на основе обзора бунинского сюжетного тезауруса, связан с выявлением того, что во многих случаях прозаические сюжеты Бунина скрывают под собой лирическую матрицу: среди источников наиболее частотных сюжетов Бунина главное место занимают элегии всевозможных типов (любовная элегия, элегия-руина, элегия-Heimkehr), эпитафия, лироэпическая баллада. Такие источники во многом, наряду с некоторыми другими факторами, обуславливают лирическую природу бунинской прозы.

Последняя группа бунинских произведений (VI) несколько обособлена, она не может быть без оговорок названа сюжетным гнездом, поскольку собирает лишь символические обозначения смерти в произведениях Бунина, но нередко между символической деталью, мотивом, сюжетным движением очень трудно провести границу, что еще раз указывает на лирическую природу бунинского творчества, где мотивом может быть все что угодно, вплоть до отдельного слова, где наряду с «интригой» укрупняются описательные моменты, а значит, укрупняется роль каждой микродетали текста³⁴.

³³ Архисюжет Бунина (мертвая родина + мертвая возлюбленная) спародирован в рассказе В. Сорокина «Санькина любовь» (заглавие рассказа, конечно, отсылает к повести Бунина «Митина любовь»), где на фоне полностью разрушенной идеологией и практикой социализма страны мертвой страны, появляется герой, который извлекает из могилы свою погибшую возлюбленную. Невозможная вообще-то, но совершающаяся в аванжном тексте Сорокина реализация романтической метафоры сопровождается стихотворными вкраплениями (как это часто бывает у Бунина):

Я свою любимую
Из могилы вырою...

«Санькина любовь» пестрит отсылками не только к Бунину, но еще, к примеру, и к Набокову.

³⁴ Так, Б. М. Гаспаров пишет о «недискретности», «пластичности

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. Смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис.

1. «Дворянские элегии», *тексты о разрушенном, утраченном доме, имении*: «**Антоновские яблоки**» (1890); «**Эпитафия**» (1900) – *мотивы*: смена поколений, запустение; «**Над городом**» (1900) – *мотив*: смена поколений; «**Последние дни**» (1891); «**И снилось мне, что осенней порой...**» (1893) – *мотив*: призраки умерших родителей в доме, где прошло детство; «**Сумерки**» (1903) – *мотив*: ночные призраки в старом доме (возможно, души прежде живших в нем); «**На край света**» (1894) – *сюжет*: смерть стариков в заброшенных деревнях, домах; «**В поле**» (1895) – *мотив*: размышления стариков о смерти, предчувствие смерти; «**Вьется путь в снега, в степи широкой...**» (1897) – *мотив*: разрушенная печная труба как предвестие разрушения дома и смерти хозяев; «**Золотое дно**» (1903) (*мотивы*); «**Запустение**» (1903); «**Детская**» (1903-1906); «**В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...**» (1905) (*мотив*); «**Проснусь, проснусь – за окнами в саду...**» (1906) – *мотив*: призрак в ночном доме; «**Наследство**» (1906-1907) – *сюжет*: разрушающийся и опустевший дом, смерть хозяйки дома; «**Кошка в крапиве за домом жила...**» (1907) – *сюжет*: разрушающийся и опустевший дом, похороны хозяина дома; «**Открыты окна**» (1908) – *мотив*: опустевшая дача³⁵; «**Деревня**» (1909-1910) – *мотив*: история имения Дурново; «**Сторож**» (1909) – *сюжет*: старик, доживающий в старом доме; «**Суходол**» (1911) – *мотивы*: разорение, отъезды, смерти хозяев Суходола; «**Иоанн Рыдалец**» (1913); «**Последний день**» (1913) – *мотив*: проданное имение; «**Грамматика любви**» (1915) – *мотив*: запустение в имении Хвошинского; «**Синие обои полиняли...**» (1916) (*мотив*); «**Мы сели у печки в прихожей...**» (1917) – *мотив*: разрушенный дом как символ разрушенной страны; «**Канун**» (1916), «**Исход**» (1918) (*мотив*); «**В некотором царстве**» (1923) – *мотив*: смерть старой хозяйки имения; «**Несрочная весна**» (1923); «**Митина любовь**» (1924) – *мотивы*: смерть хозяина имения – Митинога отца, смерть Мити; «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952) – *мотивы*: смерть бабушки Арсеньева (гл. XVII, XIX кн. 1), продажа бабушкиного имения (гл. IV кн. 4); описание усадьбы Васильевское, смерть старика Писарева и его сына (гл. I, II, III кн. 3); заброшенные, умирающие поместья (гл. XIII кн. 2, гл. XV кн. 2, гл. V кн. 5); старинная библиотека³⁶ (гл. XI кн. 5); смерть Алферова и его опустевшее поместье (гл. XIII кн. 3).

2. *Мотивы смены поколений, их преемственности, быстротечности жизни и ее кругового хода*: «**Святые горы**» (1895) (*мотив*); «**Эпитафия**» (1900) (*мотив*); «**Лесная дорога**» (1902) (*мотив*); «**Развалины**» (1903-1904) (*мотив*);

объектов повествования», «скольжения мотивов» (*Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. – М., 1993. – С. 29, 31).

³⁵ Опустевшая дача, осенние опустевшие дачи, отъезд с дачи – это отдельная и достаточно обширная лирическая тема, явленная у И. Анненского (например, в «Балладе»), Б. Пастернака («Спасское» и др.) и у других поэтов. Почти всегда данную лирическую тему сопровождают мотивы смерти.

³⁶ Старинные книги и библиотеки – привычные для Бунина обертоны темы заброшенного поместья (см. «Антоновские яблоки», «Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Несрочная весна» и др.).

«Путеводные знаки» (1903-1906); «Птица» (1903-1906); «Ограда, крест, зеленая могила...» (1906)–*мотив*: «зерно, упавшее в землю, не умрет...»; «Свет зодиака» («Тень птицы», 1907) (*мотив*); «Иудея» («Тень птицы», 1907) (*мотив*); «Иерусалим» (1907)–*мотив*: смерть и память о погибших за родную землю предков; «Могила в сакле» (1909)–*сюжет*: путник посещает древние гробницы и чувствует в себе продолжение ушедших поколений, представляет жизнь, минувшую много веков назад; «Древний человек» (1911)–*мотивы*: слово старика-мудреца о смерти, смена поколений, движение исторического времени; «Всходы новые» (1913) (*мотив*); «Святогор» (1913) (*мотив*); «Скарабей» (1924) (*мотив*); «Воды многие» (1925-1926)–*мотив*: покойные родители, благословляющие рассказчика на жизненное путешествие; «Ночь» (1925) (*мотив*); «Божье дерево» (1927) (*мотив*); «К роду отцов своих» (1927) (*мотив*); «На базарной» (1930) (*мотив*); «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952)–*мотив*: размышления о Боге, смерти, преемственности поколений–(гл. X кн. 1) и др.

3. *Кладбищенские тексты (описания кладбищ, могил, погостов, курганов)*: «Метель» (1887-1895)–*мотив*: зимний погост; «Могилы, ветряки, дороги и курганы» (1894); «Святые горы» (1895)–*мотив*: описание кладбища в финале рассказа; в первоначальных редакциях рассказа описание было более развернутым³⁷; «Вьется путь в снега, в степи широкой...» (1897)–*мотив*: зимний погост; «На распутье» (1900) (*мотив*); «На монастырском кладбище» (1901); «Надпись на могильной плите» (1901); «Смерть» (1902)–*сюжет*: размышления героя о смерти у фамильного склепа; «Эпиталама» (1901)–*мотив*: зимний погост; «Лесная дорога» (1902)–*сюжет*: описание заброшенного кладбища в лесу, оставшегося от старого скита; «Крест в долине при дороге...» (1902)–*мотив*: одинокая могила при дороге; «Развалины» (1903-1904); «Путеводные знаки» (1903-1906)–*сюжет*: смерть первопроходцев, память о первопроходцах открывает пути тем, кто идет следом, все дороги мира усеяны костями первооткрывателей; «Золотое дно» (1903) (*мотив*); «Портрет» (1903) (*кладбищенские мотивы*); «Не устану воспевать вас, звезды!...» (1904) (*мотив*); «Развалины» (1903-1904) (*кладбищенские мотивы*); «Разлив» (1903-1904) (*кладбищенские мотивы*); «Неугасимая лампада» (1903-1905)–*мотив*: неугасимая лампада над старой гробницей; «Гробница Сафии» (1903-1905); «Стамбул» (1905)–*мотив*: старинные гробницы; «Тэмджид» (1905)–*мотив*: старинные гробницы; «Путеводные знаки» (1903-1906)–*сюжет*: смерть первопроходцев, память о первопроходцах открывает пути тем, кто идет следом; «Ограда, крест, зеленая могила...» (1906); «Растет, растет могильная трава...» (1906); «Обвал» (1906-1907); «Тень птицы» («Тень птицы», 1907) (*мотивы*); «Свет зодиака» («Тень птицы», 1907); «Иудея» («Тень птицы», 1907)–*мотив*: описание древних могил в сочетании с мотивами Смерти и Воскресения; «Присела на могильнике Савуре...» (1907) (*мотив*); «Могила в сакле» (1909)–*сюжет*: путник посещает древние гробницы и чувствует в себе продолжение ушедших поколений, представляет жизнь, минувшую много веков назад; «Деревня» (1909-1910)–*мотивы*: посещение кладбищ Тихоном Ильичом и Кузьмой Ильичом (могила поэта описывается в финале, в V части рассказа); «Гробница» (1912); «Степь» (1912)–*мотивы*: Россия как мертвая страна, как поле, усеянное мертвецами; «Будни» (1913) (в данном случае элегический кладбищенский сюжет пародируется, кладбище

³⁷ См.: Бунин И. А. Собр. соч.... – Т. 2. – С. 499.

заброшено и поругано); **«Всходы новые»** (1913)–*мотив*: сельское кладбище; **«Иоанн Рыдалец»** (1913) (*кладбищенские мотивы*); **«Могильная плита»** (1913)–*мотивы*: старое кладбище, старая могила; **«Чаша жизни»** (1913)–*мотивы*: элегические, кладбищенские (прогулки молодых героев на кладбище в начале рассказа, смерти и похороны состарившихся героев в конце); **«Легкое дыхание»** (1916)–*мотив*: описание кладбища, где похоронена Оля Мещерская; **«Благовестие о рождении Исаака»** (1916); **«Сны Чанга»** (1916)–*мотив*: похороны главного героя в финале; **«Свет незакатный»** (1917)–*мотив*: старое кладбище; **«–Дай мне, бабка, зелий приворотных...»** (1920)–*мотивы*: старое кладбище; цветок с чудесными свойствами (приворота), выросший на могиле; **«Темир-Аксак-Хан»** (1921)–*мотив*: старинная гробница; **«Вот знаковый погост у цветной Средиземной волны...»** (1917); **«Огонь пожирающий»** (1923); **«Несрочная весна»** (1923)–*мотив*: описание склепа в поместье князей Д.; **«Святитель»** (1924)–*мотив*: связь и смена поколений; **«Скарабей»** (1924)–*мотив*: связь и смена поколений; **«Богиня Разума»** (1924)³⁸–*мотив*: описание кладбища Монмартра; **«Дело корнета Елагина»** (1925)–*мотив*: Сосновская и Елагин на кладбище и в часовне с покойником (гл. IX); **«К роду отцов своих»** (1927); **«Пингвины»** (1929) (*мотивы*); **«Распятие»** (1930)–*мотив*: уездная церковь и могила; **«Жизнь Арсеньева»** (1930–1939, 1952)–*мотивы*: сельское кладбище (гл. IV кн. 1, гл. XIV кн. 2, гл. III кн. 3, гл. XV кн. 4); **«Прекраснейшая солнца»** (1932)–*мотив*: гробница возлюбленной; **«Поздний час»** (Темные аллеи, 1938) (*кладбищенские мотивы*); **«Чистый понедельник»** (Темные аллеи, 1944)–*мотивы*: героиня рассказывает герою о похоронах архиепископа на раскольниковьем кладбище, вместе они гуляют по кладбищу Новодевичьего монастыря; **«Часовня»** («Темные аллеи», 1944); **«Три рубля»** (1944)–*мотив*: сельское кладбище; **«В Альпах»** (1949)–*мотив*: сельское кладбище; **«Высокие нездешние цветы...»**–*мотивы*: старое кладбище; цветок с чудесными свойствами (приворота), выросший на могиле.

4. *Эпитафии, мотивы эпитафий*: **«Эпитафия»** (1900); **«Эпитафия»** (1902); **«Надпись на чаше»** (1903); **«Иоанн Рыдалец»** (1913) (*мотив*); **«Слово»** (1915); **«Эпитафия»** (1917); **«Надписи»** (1924).

5. *Россия как мертвая страна, олицетворение России в женском образе до времени увядшей девицы или старухи, схоронившей своих детей, «Апофеоз войны»*: **«Деревня»** (1909–1910)–*мотив*: гибель и разорение России в пожарах и смутах видится больному Кузьме Ильичу в бредовом сне, то же самое происходит и наяву; **«Степь»** (1912)–*мотив*: поле, усеянное мертвыми; **«Вечерний жук»** (1916)–*мотив*: «Зреющего хлеба / Мертвая страна»; **«Канун»** (1916)–*мотив*: Россия как мертвый опустевший дом, как страна, оставленная Богом; **«Старуха»** (1916)–*сюжет*: гибель солдат на войне как метафора гибели России, *мотив*: слезы старух-матерей (олицетворение страны в образе старухи, обреченной на смерть и не надеющейся на продолжение рода, схоронившей своих сыновей); **«Последняя весна»** (1916)–*сюжет*: гибель солдат на войне, *мотив*: гибель России (мотивы развернуты в авторском плане); **«Последняя осень»** (1916)–*сюжет*: гибель солдат на войне; **«В некотором царстве»** (1923)–*мотив*: сон о погибшей стране; **«Несрочная весна»** (1923)–*мотивы*: погибшие дома и погибшая страна; **«Слава»** (1924); **«Письмо»** (1930)–*сюжет*: предчувствие смерти солдатом, смерть солдата как предвестие

³⁸ Рассказ не входит в 9-томное собрание, см.: Бунин И.А. Грамматика любви.–СПб.: «Лисс», «Бионт», 1994.–С. 369–379.

гибели страны; «**Канун**» (1931)–*мотив*: предчувствие гибели страны; «**Поздний час**» («Темные аллеи», 1938)–*символический смысл сюжета*: рано умершая на родине возлюбленная символизирует для эмигранта погибшую Россию; «**Холодная осень**» («Темные аллеи», 1944)–*сюжет*: смерть жениха на войне, несостоявшаяся свадьба героев как символ обреченности страны; «**Чистый понедельник**» («Темные аллеи», 1944)–*в сюжетной перспективе различимы мотивы*: гибель церквей и гибельная участь послушниц.

6. Тексты с мотивами потопа и катастроф: «**Потоп**» (1905); «**После Мессинского землетрясения**» (1909); «**Война**» (1915)–*мотив*: пустой, разрушенный город; «**Помпея**» (1916); «**Эллада**» (1916)–*мотив*: древний город как мертвый город.

7. Апокалипсис: «**Из Апокалипсиса**» (1901); «**День гнева. Апокалипсис VI**» (1903-1905)–*сюжет*: снятие 4, 5 и 6-й печати; «**В горной долине**» (1903-1905)–*мотив*: Звезды Апокалипсиса, глядящие с высоты небес на человека и видящие смерть; «**Сын человеческий: Апокалипсис I**» (1903-1906); «**Не устану воспевать вас, звезды!..**» (1904)–*мотив*: одинокая могила человека (поэта), над которой светят вечные звезды; «**Полярная звезда**» (1904)–*мотив*: смерть как звезда, глядящая с высоты небес на человека; «**Бессмертный**» (1906-1907) (*мотив*); «**Сатурн**» (1906-1907)–*мотив*: Сатурн как звезда смерти; «**Судный день**» (1912); «**Господь скорбящий**» (1914); «**Плакала ночью вдова...**» (1914) (*мотив*); «**Господин из Сан-Франциско**» (1915) (*мотивы*); «**Сон епископа Игнатия Ростовского**» (1916) (*мотив*); «**Бывает море белое, молочное...**» (1916)–*мотив*: звезда/звезды как символ смерти в сочетании с сюжетом Апокалипсиса; «**Звезда, воспламеняющая твердь**»–*сюжет*: звезда/звезды как символ смерти (с мотивами Апокалипсиса), луна–как символ посмертного бытия.

8. Прерванная смертью ребенка череда поколений:

а) смерть сироты, больного, бедного, обиженного ребенка как избавление его от тягот жизни, спасение ребенка Христом: «**Танька**» (1892)–*сюжет*: умирающая от стужи и голода девочка получает отеческое заступничество барина и попадает в «райские места»–в дом барина, в данном случае ребенок спасен от смерти; «**Шел сиротка пыльной дорогой...**» (1907); «**Лирик Родион**» (1913) (сюжет о сиротке в песне Родиона); «**Лапти**» (1924) (в данном рассказе–несостоявшаяся смерть); «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952)–*мотив*: смерть ребенка на Рождество (с оттенком святочного сюжета, ребенок, смертью обращенный в ангела) (гл. XVII–XVIII кн. 1); «**Красавица**» («Темные аллеи», 1940)–*сюжет*: ребенок и смерть, сирота;

б) смерть ребенка как символ обреченности жизни вообще, как символ обреченности его родителей или целой страны, смерть ребенка в наказание за грехи родителей или старшего поколения: «**Вести с родины**» (1893) (*мотив*); «**Белая лошадь**» (1907-1929)–*мотив*: смерть детей зрителя; «**Деревня**» (1909-1910)–*сюжет*: смерть детей и отсутствие наследника у Тихона Ильича, *мотивы*: Тихон Ильич смотрит на девочек, играющих в «похороны куклы», заходит на кладбище, где думает и о своих умерших детях, Кузьма Ильич видит гробик с телом младенца; «**Сила**» (1911)–*сюжет*: смерть детей на пожаре, ребенок как невинная жертва; «**Хорошая жизнь**» (1911)–*сюжет*: смерть младшего сына главной героини по недосмотру, возможная смерть ее уже взрослого старшего сына в Царицыне, куда он удалился, спасаясь от материнского гнева; «**Ночной разговор**» (1911)–*мотив*: народный бунт начинается от смерти невинного младенца; «**Жертва**» (1913)–*сюжет*: ребенок как невинная жертва; «**Новый завет**» (1914)–*мотив*: вдова, оплакивающая

умершего ребенка и мужа; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) (*мотив*) (гл. XIV кн. 5);

в) смерть ребенка как знак быстротечности жизни человека; тайна смерти, уравнивающей старца и младенца; ребенок и смерть: «Горе» (1903–1906)–*мотив:* гибель младенца с отсылками к балладе В. А. Жуковского «Лесной царь»; «Алёнушка» (1915)–*сюжет:* возможная смерть девочки в лесном огне, нечаянно зажженной ей же самой; «Дурман» (1916) (*мотив*); «У истока дней» (1906)–*мотив:* описание опустевшей детской и классной комнаты, сравнение мертвой девочки с куклой; «Телячья головка» (1930)–*сюжет:* ребенок и смерть (ребенка поражает ужас при виде головы мертвого теленка).

9. Гибель семей: «Часовня» («Темные аллеи», 1944)–*мотив:* дети и смерть; «Танька» (1892); «Вести с родины» (1893); «Федосеевна» (1891); «Веселый двор» (1911).

10. Описание торжества и тайны последнего мгновения жизни, преобразование всего былого и самого умирающего, в отдельных случаях рассказы ориентированы на сюжетную матрицу «Смерти Ивана Ильича»: «Захар Воробьев» (1912); «Худая трава» (1913); «Братья» (1914)–*мотив:* смерть старого рикши; «Господин из Сан-Франциско» (1915); «Исход» (1918); «Преображение» (1921); «Алексей Алексеич» (1927); «К роду отцов своих» (1927).

11. Смерть чиновника: «Архивное дело» (1914); «Алексей Алексеич» (1927); «Грибок» (1930) (*пародийный сюжет*).

II. Поляризованное единство любви и смерти.

1. Девушка и смерть: «Весеннее» (1893)–*сюжет:* спящая красавица; пробужденная поцелуем юноши; «Маленький роман» (1909–1926)–*мотив:* неожиданная смерть главной героини; «Эпитафия» (1902); «Портрет» (1903); «Гробница Сафии» (1903–1905); «Гробница Рахили» (1907); «На пути под Хевроном» (1907)–*мотив:* гробница Рахили; «Памяти» (1906–1911)–*мотив:* мертвая возлюбленная является герою во сне; «Деревня» (1909–1910) (*сюжет* о Молодой можно рассматривать как вариант сюжета «девушка и смерть», хотя Молодая не умирает, но ее жизнь погублена; в сцене свадьбы Молодая описывается как покойница-невеста); «Суходол» (1911) (*мотив погубленной невесты*); «Крик» (1911); «Клаша» (1914); «Грамматика любви» (1915); «Сын» (1916) (*этот сюжет касается умершей сестры главного героя, но косвенным образом задевает и главную героиню, сюжет получает многозначность: смерть матери-сестры-невесты*); «Легкое дыхание» (1916); «Эпитафия» (1917); «Свет незакатный» (1917); «Безумный художник» (1921) (*безвременная смерть жены художника*); «В ночном море» (1923) (*мотив*); «Богиня Разума» (1924)³⁹–*мотив:* смерть в безвестности некогда популярной актрисы; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952)–*мотив:* смерть Лики; «Прекраснейшая солнца» (1932)–*мотивы:* Петрарка и Лаура (смерть Лауры); Дант–Беатриче (смерть Беатриче); «Поздний час» («Темные аллеи», 1938); «Гая Ганская» («Темные аллеи», 1940); «Натали» («Темные аллеи», 1941); «Три рубля» (1944); «Легенда» (1949).

2. Юноша и смерть: «Надпись на могильной плите» (1901)–*мотив:*

³⁹ Рассказ не входит в 9-томное собрание, см.: Бунин И. А. Богиня Разума. Предисловие А. К. Бабореко // Литературное наследство.–М., 1973.–Т. 84.–Кн. 1.–С. 79–87.

смерть поэта; **«Могила поэта»** (1903); **«Не устану воспевать вас, звезды!..»** (1904)–*мотив*: одинокая могила человека (поэта), над которой светят вечные звезды; **«Над могилой Надсона»** (1887)–*мотив*: смерть поэта; **«Послушник (грузинская песня)»** (1905)–*сюжет*: смерть юного монаха, *аллегория*: смерть юноши как гибель только расцветшего цветка (подснежник⁴⁰); **«Тень птицы»** («Тень птицы», 1907)–*мотивы*: могила поэта, описанная в духе Саади (могила поэта описывается в финале, в V ч. рассказа); **«Художник»** (1908)–*сюжет*: смерть поэта/художника; **«Крик»** (1911)–*сюжет*: смерть юноши на войне; **«Деревня»** (1909-1910)–*мотив*: посещение Кузьмой Ильичом могилы Кольцова; **«Сверчок»** (1911)–*мотив*: смерть, наступающая не слабого старика, а сильного юношу; **«Братья»** (1914)–*мотив*: смерть молодого рикши; **«У гробницы Вергилия»** (1916)–*мотив*: смерть поэта; **«Настанет день –исчезну я...»** (1916)–*мотив*: смерть поэта; **«Этой краткой жизни вечным измененьем...»** (1917)–*мотив*: посмертное завещание поэта; **«Митина любовь»** (1924); **«Богиня Разума»** (1924)–*мотив*: могила и бессмертие писателя (Золя); **«Un petit accident»** (1949)–*сюжет*: смерть молодого автомобилиста; **«Бернар»** (1952)–*мотивы*: смерть писателя/поэта и смерть обычного человека; предсмертные слова поэта; **«Прекраснейшая солнца»** (1932)–*мотивы*: Предсмертные слова поэта; смерть Петрарки; **«Портрет»**–*сюжет*: смерть поэта и память о нем после смерти; **«Два венка»**.

3. «Любовь при гробе», мертвый жених, тема любви и смерти в сочетании с балладными мотивами: **«Сны»** (1903)–*мотив*: балладный (ночное посещение церкви по зову покойника); **«Сполохи»** (1906-1909)–*мотив*: балладный (любовь при мертвече); **«Маленький роман»** (1909-1926)–*мотив*: балладный (жених-мертвец); **«Суходол»** (1911)–*сюжет*: любовь Натальи, смерть ее жениха, *мотив*: чтение баллад; **«Зимний сон»** (1918)–*мотив*: балладный (путешествие влюбленных к Вукуловой избе, в которой стоит гроб с мертвечом); **«В некотором царстве»** (1923)–*мотив*: смерть тетки и любовь племянницы; **«Дело корнета Елагина»** (1925)–*мотив*: поездка Сосновской и Елагина на кладбище; **«Жизнь Арсеньева»** (1930–1939, 1952)–*мотивы*: любовь у гроба (гл. I, II, III кн. 3–смерть и похороны Писарева в сочетании с мотивами первой любви, гл. XXVII кн. 5–свидание Арсеньева с рыжей девкой в товарном вагоне, где стоит гроб с покойником); **«Баллада»** («Темные аллеи», 1938)–*мотивы*: балладные; **«Натали»** («Темные аллеи», 1941)–*мотив*: встреча Натали и Виталия на похоронах Мещерского; **«Чистый понедельник»** («Темные аллеи», 1944)–*мотив*: поездка героя и героини на Новодевичье кладбище; **«Холодная осень»** («Темные аллеи», 1944)–*мотив*: мертвый жених, оттенки балладности⁴¹.

4. Разлученные смертью супруги, возлюбленные, встреча возлюбленных за гробом:

а) смерть одного из влюбленных/супругов и печаль/страдания/безумие другого: **«Маленький роман»** (1909-1926)–*мотив*: смерть героини; **«Суходол»** (1911)–*мотивы*: смерть или разлука с возлюбленным/возлюбленной, приводящая

⁴⁰ Отдаленная аналогия к этому сюжету обнаруживается в миниатюре «Подснежник», где главный герой наделен автобиографическими чертами.

⁴¹ Сцена «любви при гробе» в духе Дон Жуана является кульминационной и в устном рассказе Бунина, записанном И. Одоевцевой: *Лотман Ю. М.* Два устных рассказа Бунина... – С. 36–41.

к сумасшествию и смерти (Петр Кириллыч, Антонина, Наталья); «**При дороге**» (1913)–*мотив*: умершая жена крестьянина; «**Грамматика любви**» (1915); «**Безумный художник**» (1921); «**В ночном море**» (1923) (сюжет об умершей возлюбленной/жене отнесен к прошлому двух главных героев); «**Божье дерево**» (1927)–*мотив* в гл. «19 июня»; «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952) (сюжетная линия Лики и Арсеньева); «**В Париже**» («Темные аллеи», 1940); «**Натали**» («Темные аллеи», 1941); «**Холодная осень**» («Темные аллеи», 1944);

б) возможная встреча возлюбленных за гробом–«**Стояли ночи северного мая...**» (1901)–*сюжет*: явление призрака возлюбленной, с которой герой разлучен, возможно, смертью; «**Призраки**» (1903-1905)–*мотив*: явление живому призрака умершего⁴²; «**Памяти**» (1906-1911)–*сюжет*: мертвая возлюбленная является герою во сне; «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952)–*мотив*: сон Арсеньева, в котором ему является умершая Лика; «**Холодная осень**» («Темные аллеи», 1944) (*мотив*).

5. Сюжеты любовных трагедий:

а) убийство из ревности или в отместку за поруганную честь девицы или жены: «**Деревня**» (1909-1910) (*сюжет Родиона*); «**При дороге**» (1913); «**Легкое дыхание**» (1916); «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952) (*сюжет*, связанный с Тонькой, ее мужем и Арсеньевым–не совершившееся, но возможное убийство Тоньки мужем (гл. XIII–XIV, кн. 3)); «**Генрих**» («Темные аллеи», 1940); «**Дубки**» («Темные аллеи», 1943); «**Пароход “Саратов”**» («Темные аллеи», 1944); «**Убийца**» (1930); «**Ночлег**» («Темные аллеи», 1949) (собака символизирует тему возмездия за поруганную честь);

б) злые жены, убивающие или склоняющие к греху убийства мужей: «**Деревня**» (1909-1910) (Родион и Молодая, отравившая мужа); «**Игнат**» (1912)⁴³.

6. Любовная трагедия с самоубийством в кульминации: «**Чашу с темным вином подала мне богиня печали...**» (1902); «**Песня**» («Я простая девка на баштане...») (1903-1906)–*мотив*: обещанное самоубийство из-за измены возлюбленного; «**Хорошая жизнь**» (1911)–*мотив*: калека Никанор Матвеевич сводит счеты с жизнью, влюбившись в красавицу⁴⁴; «**Святые**» (1914) (*сюжет Елены*: двойное самоубийство, погибает только возлюбленный); «**Братья**» (1914) (*сюжет молодого рикши*); «**Сын**» (1916)–*сюжет*: двойное самоубийство, погибает только возлюбленная; «**Митина любовь**» (1924); «**Дело корнета Елагина**» (1925)–*сюжет*: двойное самоубийство, погибает только возлюбленная; «**Кавказ**» («Темные аллеи», 1937); «**Зойка и Валерия**» («Темные аллеи», 1940); «**Гаял Ганская**» («Темные аллеи», 1940)⁴⁵.

⁴² Аналогия этому сюжету см.: Эолова арфа // *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы*. – Новосибирск, 2006. – Вып. 2. – С. 97–99.

⁴³ Тема злых жен созвучна у Бунина теме неверных жен, которые в нескольких текстах являются главными участницами сцен «*неверная жена на похоронах мужа*»: «**Жена Азиса**» (1903); «**Сны Чанга**» (1916) (*мотив*).

⁴⁴ Вариант сюжета «Красавица и чудовище».

⁴⁵ К сюжетам о самоубийствах на почве любви примыкают сюжеты о самоубийствах, которые совершаются от стыда, безысходности, чувства вины: «**Деревня**» (1909-1910)–*сюжет*: несостоявшееся самоубийство Кузьмы Ильича, героя спасает колокольный звон и юродивый; «**Веселый двор**» (1911)–*сюжет*: самоубийство Егора от безысходности жизни; «**Казимир Станиславович**»

III. Библейские, житийные сюжеты, библейские и житийные стилизации:

1. *Смерть и Воскресение Христа, Пасха, Троица*: «В костеле» (1889)–*мотив*: Распятие; «Троица» (1893); «В Гефсиманском саду» (1894); «Христос Воскрес! Опять с зарею...» (1896); «Над городом» (1900); «Иудея» («Тень птицы», 1907); «Воскресение» (1907); «Гробница Рахили» (1907); «На пути под Хевроном» (1907); «Присела на могильнике Савуре...» (1907); «Камень» («Тень птицы», 1908); «Пустыня Дьявола» («Тень птицы», 1909)–*мотивы*: Смерть и Воскресение, Гроб Богородицы; «Всходы новые» (1913), *сюжет*–Евангельский сюжет Воскресения («Зерно, упавшее в землю, не умрет...»); «Псалтырь» (1916); «Свет» (1927)–*мотив*: Распятие; «Распятие» (1930); «Полуденный жар» (1947)–*мотив*: отец, хоронящий сына (с проекцией на Христа и Евангельскими мотивами Распятия).

2. *Библейские мотивы о смерти: «О Петре-разбойнике»* (1906–1910)–*мотивы*: смерть разбойника (Иисус и разбойник на кресте), Страшный суд, «Долина Иосафата» (1908) (см. также Апокалипсис) (здесь: Долина Иосафата как место победы и погребения Иосафата и его воинов). Данная подгруппа примыкает к сюжетам Апокалипсиса, которые завершают в нашем списке перечень сюжетов о гибели России (сюжетное гнездо I), но одновременно не в меньшей степени принадлежат и перечню сюжетов о Смерти/Воскресении.

3. *Народные представления о праведной смерти* (смерть в Пасху): «Последняя весна» (1916)–*мотивы*: народные представления о смерти; народная мечта о счастливой смерти на Страстной неделе или в Пасху (гл. II).

4. *Смерть праведника/святого/юродивого*⁴⁶: «Птицы небесные» (1909)–*сюжет*: жизнь и смерть покорного воле Божьей праведника; «Смерть пророка» (1911); «Веселый двор» (1911)–*сюжеты*: праведная смерть Анисы; «Иоанн Рыдалец» (1913)–*сюжет*: святой и грешник перед лицом смерти; «Святые» (1914)–*сюжеты*: Елена, раскаявшаяся блудница, искупившая грехи смертью, сюжет о Св. Вонифатии, погибшем за Христа; «Весенний вечер» (1914); «Святитель» (1915); «Кончина святителя» (1916); «Святитель» (1924)–*мотив*: умирающий святой в окружении своих духовных преемников.

5. *Заступничество святого угодника, позволяющее избежать смерти*: «Третьи петухи» (1916)–*мотив*: заступничество святого угодника, позволяющего избежать смерти; «Полуденный жар» (1947)–*сюжет*: спасение от смерти по заступничеству Богородицы, *мотив*: Успение Богородицы.

6. *Смерть в дороге человека, лишеного дома; смерть бездомного от нищеты, холода и голода*: «Перевал» (1892–1998); «Федосеевна» (1891)–*мотив*: мать, выгнанная из дому дочерью и принявшая смерть вне дома; «Жесткой, черной листвою шелестит и трепещет кустарник...» (1901); «Бродяги» (1902)–*мотив*:

(1916)–*сюжет*: несостоявшееся самоубийство из-за мук совести (из-за вины перед дочерью); «Соотечественник» (1916)–*сюжет*: мечты героя о самоубийстве от преизбытка, полноты жизни; «Железная шерсть» («Темные аллеи» 1944). В нескольких текстах звучит неосуществленная угроза самоубийства: «Руся» («Темные аллеи», 1940)–*мотив*: угрозы покончить жизнь самоубийством матери Руси; «Нагали» («Темные аллеи», 1941)–*мотив*: угрозы покончить жизнь самоубийством Гаши.

⁴⁶ По эмоциональному тону этим сюжетам близок сюжет о гибели за идею: «Джордано Бруно» (1906).

жизнь как путь и как могила («Жизнь, как могила, молчалива»); «**Кондор**» (1902)—*мотив*: одиночество путника в горах, мысли о смерти; «**Путеводные знаки**» (1903-1906)—*сюжет*: смерть первопроходцев, память о первопроходцах открывает пути тем, кто идет следом; «**Птицы небесные**» (1909); «**Няня**» (1906-1907)—*мотив*: смерть в метели няни по дороге к своему барину—возможный, но не исполнившийся сюжет; «**Сверчок**» (1911); «**Лапти**» (1924)—*сюжеты*: смерть в буране.

7. **Гибель героев, воинов и богатырей**: «**Святые горы**» (1895)—*мотив*: гибель героев прошлого в боях за Святую Русь; «**Любил он ночи темные в шатре**» (1901)—*сюжет*: смерть древнего воина от стрелы врага (скифа); «**После битвы**» (1903)—*сюжет*: смерть воина после битвы; «**Крик**» (1911)—*сюжет*: смерть юноши на войне; «**Агни**» (1903-1906)—*сюжет*: смерть и похороны воина, раненого в бою/смерть на войне; «**Мудрым**» (1903-1906)—*сюжет*: герои погибают первыми, трусы остаются в живых; «**Иерусалим**» (1907)—*мотив*: гибель за родную землю, память о героях; «**Долина Иосафата**» (1908)—*сюжет*: Долина Иосафата как место победы и погребения Иосафата и его воинов; «**Без имени**» (1906-1911)—*сюжет*: смерть воина; «**Святогор**» (1913)—*сюжет*: смерть богатыря; «**Святогор и Илья**» (1916); «**Руслан**» (1916)—*сюжет*: смерть богатыря и памятник/память ему/о нем; «**Возвращаясь в Рим**» (1937)—*сюжет*: смерть полководца.

8. **Смерть царей, императоров**: «**Жизнь Арсеньева**» (1930-1939, 1952)—*мотивы*: гибель царя и смерть царской семьи как символическая смерть России (траурный поезд—гл. XIX кн. 4, смерть в Антибе и похороны Великого Князя Николая Николаевича Романова—гл. XXI-XXII кн. 4, убийство Александра II—гл. XII кн. 2, размышления о гибели России—гл. XVI кн. 1, гл. IV кн. 2, гл. XXI-XXII кн. 4); «**Остров Сирен**» (1932)—*сюжеты*: смерть Тиберия Цезаря Августа, смерть от руки соперника во власти; «**Чистый понедельник**» («Темные аллеи», 1944)—*в сюжетной перспективе*: гибель Великой Княгини Елизаветы Федоровны.

9. **Контаминация народных и христианских представлений в сюжетах о смертельном наказании за грехи, о искуплении греха смертью, о Божьем гневе**: «**За измену**» (1903-1905)—*мотивы*: гибель врагов и изменников, посмертная участь изменников; «**Божье дерево**» (1927)—*мотив*: смерть от удара молнией (Божий гнев) (гл. «19 июня»); «**Жизнь Арсеньева**» (1930-1939, 1952)—*мотив*: гибель от упавшего дерева в наказание за грех (в данном случае—грех доноительства) (гл. XIII кн. 2); «**Баллада**» («Темные аллеи», 1938)—*сюжет*: старый отец хочет отобрать невесту у сына и наказан за это смертью (сюжет, аналогичный «Золотому петушку» А. С. Пушкина), смерть послана в наказание за плотский грех; «**Ночлег**» («Темные аллеи», 1949)—*сюжет*: смерть в наказание за плотский грех.

IV. **Морские мортальные сюжеты**: «**В окошко из темной каюты**» (1896)—*мотив*: корабль-призрак, корабль-смерть; «**Туман**» (1901)—*сюжет*: корабль-призрак, корабль-смерть, плаванье по океану навстречу смерти; «**Закат**» (1900)—*мотив*: корабль-призрак, корабль с черными парусами; «**На мертвый якорь кинули бакан...**» (1900)—*мотив*: корабль-призрак, корабль-смерть; «**Норд-остом жгут пылающие звезды...**» (1903)—*мотив*: гибель в море рыбаков; «**Песня**» («Я простая девка на баштане») (1903-1906)—*сюжет*: невозвратившийся корабль; корабль с черными парусами как предвестие смерти; «**С корабля**» (1906-1907)—*мотив*: мертвые рыбаки/моряки; «**Гальциона**» (1908)—*мотивы*: Гальциона—птица, сопровождающая мертвых (утонувших моряков, умерших в плаванье и т. п.), смерть на корабле; «**Мертвая зыбь**» (1909)—*сюжет*: корабль, которому грозит гибель;

«Берег» (1909); «Зов» (1911)—*сюжеты*: гибель кораблей и моряков, зов Бога как голос капитана; «Прашурь. Голоса с берега и с корабля» (1912)—*сюжеты*: Летучий голландец, корабль-призрак, корабль-смерть; «Копье Господне» (1913)—*сюжеты*: корабль в открытом океане, плывущий навстречу смерти; «Бывает море белое, молочное...» (1916); «Братья» (1914)—*мотивы*: океан как символ смерти и вечной жизни; корабль в волнах океана перед лицом смерти; «Господин из Сан-Франциско» (1915)—*сюжет*: смерть на корабле (смерть после морского путешествия), корабль-смерть; «Третьи петухи» (1916); «Конец» (1921)—*сюжеты*: гибель судна в пучине вод; *символический смысл сюжета*: гибель корабля как предвестие гибели всей страны; «В ночном море» (1923)—*сюжет*: два пассажира корабля говорят о смерти; «Несрочная весна» (1923)—*мотив*: гибель флагманского корабля «Св. Евстафий» как предвестие гибели России; «Воды многие» (1925-1926)—*сюжет*: библейская метафора—жизнь как плаванье, человек как пловец, погруженный в пучину жизненного моря; «Мистраль» (1944)—*сюжет*: море как символ смерти и вечной жизни; «Холодная осень» («Темные аллеи», 1944)—*мотивы*: морские мотивы, сопровождающие описание жизненного пути героини; «Бернар» (1952) (*мотив*); «Бретань»—*мотив*: погибшие в море; «В полуденных морях, далеко от земли...»—*мотив*: героиня всегда дожидается на берегу не вернувшихся моряков.

V. Немотивированные, внезапные, спонтанные убийства.

1. *Убийство не из корысти, а ради удовлетворения инстинктивной жажды смерти, которой одержим убийца (жертва беззащитна)*: «Ночной разговор» (1911); «Ермил» (1912)—*сюжет*: убийство как отпущение за обиды и удовлетворение инстинктивной народной жажды смерти; «При дороге» (1913)—*сюжеты*: убийство крестьянином жены из ревности, убийство молодой крестьянкой искусствителя-мещанина; «Страшный рассказ» (1926); «Обреченный дом» (1930); «Телячья головка» (1930).

2. *Убийство беззащитной проститутки*: «Петлистые уши» (1916) (в контаминации с мотивами петербургского текста); «Барышня Клара» («Темные аллеи», 1944)⁴⁷ (в контаминации с мотивами петербургского текста).

3. *Смерть господ от руки холопа/холопов*:⁴⁸ «Суходол» (1911) (Петр Кириллыч, убитый Гервасьской; Петр Петрович, возможно, убитый Евсеем); «Ночной разговор» (1911)—*мотив*: смерть господ от взбунтовавшихся крестьян.

4. *Смерть крепостных/холопов от наказаний, назначенных господами или от страха перед господами*: «Суходол» (1911) (родители Натальи).

5. *Убийства на каторге*: «Ночной разговор» (1911)—*сюжет*: убийство каторжника конвоирами при попытке к бегству (здесь убийство не спонтанное,

⁴⁷ Рассказ не был включен по цензурным причинам в 9-томник.

⁴⁸ Эта группа сюжетов имеет множество антонимических связей внутри себя: крестьянским бунтам противостоят расправы господ над крестьянами (причем иногда дело не доходит до смерти, но контрастность Бунинным подчеркивается, как в рассказе «Танька», где барин, спасающий замерзающую крестьянскую девочку, тут же посылает своего слугу на лютый мороз искать оброненный хлыстик, и кто знает, не смертью ли холопа окончатся эти поиски), а крестьяне, между тем, одержимы не только жаждой расквитаться с господами, но в то же время готовы пожертвовать ради своих господ жизнью, как в рассказе «Лапти» (1924), где господского ребенка холоп спасает ценою своей жизни.

а вынужденное, но жертва беззащитна, как и в других сюжетах этой группы).

б. Убийство нищего как смертный неискупаемый грех: «Весенний вечер» (1914).

VI. Символические образы, сопровождающие сюжеты о смерти

1. Олицетворения смерти:

а) землемер: «В поле» (1895)–*мотив*: дочь барина Баскакова замужем за землемером; **«Белая лошадь»** (1907-<1929>)–*мотив*: главный герой рассказа–землемер, издевавший ужас смертельной болезни, но чудом выздоровевший; **«Митина любовь»** (1924)–*мотив*: землемер появляется в финале рассказа;

б) гробовщик: «Ландо» (1930)–*мотив*: гробовщик; **«На базарной»** (1930)–*сюжет*: гробовщик;

в) Баба-Яга: «Баба-Яга» (1906-1908)–*сюжет*: Баба-Яга как символ смерти, дом Бабы Яги как дом-гроб;

г) пляска смерти; олицетворение Смерти в образе старухи, девушки, живого существа: «Ковсерь» (1903)–*сюжет*: предчувствие загробной жизни; **«Когда на темный город сходит...»** (1895)–*мотив*: пляска смерти, олицетворение Смерти; **«Кипарисы»** (1896)–*сюжет*: олицетворение Смерти, Смерть, ищущая добычу; **«Белая лошадь»** (1907-<1929>)–*мотивы*: Смерть в женском образе (девочка, открывающая шлагбаум и беззубая старуха на дроге); **«В старом городе»** (1901)–*сюжет*: олицетворение Смерти, Смерть бродит по ночному городу; **«Полярная звезда»** (1904)–*мотив*: олицетворение Смерти, Смерть как звезда, глядящая с высоты небес на человека; **«Присела на могильнике Савуре...»** (1907)–*сюжет*: Олицетворение Смерти в образе старухи; **«Без имени»** (1906-1911); **«Дедушка»** (1913)–*мотивы*: предчувствие смерти, олицетворение приближающейся смерти («смотрит на лежанку, на кровать»); **«Мистраль»** (1944)–*мотивы*: ночной кошмар, в котором видится и предчувствуется смерть.

2. Символы смерти:

а) ангелы смерти: «На дальнем Севере» (1898) (*мотив*); **«Бессмертный»** (1906-1907) (*мотив*);

б) кипарис (дерево, символизирующее смерть): «Кипарисы» (1896); **«Печаль»** (1903-1906) (*мотив*); **«Луна еще прозрачна и бледна...»** (1906) (*мотив*);

в) зима/осень/север как символ смерти: «Вьется путь в снега, в степи широкой...» (1897) (*мотив*); **«Плеяды»** (1898) (*мотив*); **«На дальнем Севере»** (1898)–*сюжет*: север и вечер как смерть; **«Листопад»** (1900)–*мотивы*: осень как смерть, осенний лес как могила; **«Эпиталама»** (1901) (*мотив*); **«Открыты окна»** (1908)–*мотивы*: осень как смерть, опустевшая дача;

г) ночь/вечер как символы смерти: «На дальнем Севере» (1898)–*сюжет*: север и вечер как смерть; **«Луна»** (1917)–*символы*: жизнь–солнце; смерть и след, оставленный после смерти,–это луна;

д) червь–«Трон Соломона» (1906-1908);

е) насекомое как символ смерти (мухи, шмели, осы): «Деревня» (1909-1910)–*мотив*: Кузьма Ильич видит гробик с младенцем, мертвое тельце которого облеплено мухами; **«Последний шмель»** (1916); **«Грамматика любви»** (1915)–*мотив*: мухи и пчелы, восковые свечи в доме Хвоцинского; **«Скарабей»** (1924);

ж) птицы, предвещающие гибель и воспринимающиеся как знак судьбы: «Вирь» (1900)–*мотив*: траурная птица (вирь), предвещающая гибель; **«Маленький роман»** (1909-1926)–*мотив*: птица (в данном случае сова, сорвавшаяся с ветки),

предвещающая гибель главной героини, и то, что любви между героиней и героем не суждено исполниться; «**Сапсан**» (1905)–*мотив*: смерть птицы (птицу убивает герой) как предвестие бед и смертей; «**Птица**» (1903-1906)–*сюжет*: птица как знак судьбы; «**Рыбалка**» (1906-1908); «**Дикарь**» (1906-1908)–*сюжет*: гибель птицы, подстреленной стрелой; «**Гальциона**» (1908)–*мотивы*: Гальциона, сопровождающая мертвых моряков; «**Степь**» (1912)–*символ*: ворон как символ смерти; «**Метеор**» (1920)–*сюжет*: смерть птицы как предвестие падения/ несчастной любви/ жестокости/ разлуки; «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952)–*мотив*: убийство грача как предвестие несчастной любви, смерти возлюбленной, будущей жестокости Арсеньева по отношению к Лике (гл. XIII. кн. 1); «**Натали**» («Темные аллеи», 1941)–*мотив*: метнувшаяся летучая мышь как предвестие несчастливой развязки любви Виталия и Натали, как предвестие смерти Натали⁴⁹.

⁴⁹ Приведем неполный перечень снов, предвещающих смерть: *а) мертвец во сне*: «**Сны**» (1903)–*сюжет*: явление покойника живым как предвестие смерти, зов покойника; «**Воды многие**» (1925-1926)–*мотив*: сон о покойных родителя, благословляющих рассказчика на «жизненное путешествие»; *б) сон-смерть (описание сна в контаминации с мотивами смерти)*: «**Смерть пророка**» (1911)–*мотив*: сон-смерть; «**Дурман**» (1916)–*мотив*: смерть как чудесный сон; «**Зимний сон**» (1918); «**Косцы**» (1921)–*сюжет*: смерть-сон от дурмана, *символический смысл сюжета*: смерть России и ее народа, обращение России в сон; «**В некотором царстве**» (1923)–*мотив*: сон о уже несуществующей дореволюционной России; *в) сон, призывающий к покаянию*: «**Ермил**» (1912)–*мотив*: сон, призывающий к покаянию, снится герою накануне убийства, но этот же сон герой может воспринимать как благословение на убийство; *г) ночной кошмар с предчувствием смерти, шествие мертвецов во сне*–«**Сон епископа Игнатия Ростовского**» (1916)–*сюжет*: сон-видение, шествие мертвецов во сне; «**Мистраль**» (1944)–*мотив*: ночной кошмар, в котором герой видит и предчувствует смерть. К предсказаниям смерти можно отнести еще один мотив–*отсутствие тени у мертвого или у того, кому суждено умереть* («Смерть пророка» (1911)).

II. ШАГИ СЕРЕБРЯНОГО ДЕКА



Города Блока: «Антверпен»

Осенью 1914 г. по просьбе редакции газеты «День» А. Блок пишет стихотворение «Антверпен»:

Пусть это время далекó,
Антверпен! – И за морем крови
Ты памятен мне глубоко...
Речной туман ползет с верховий
Широкой, как Нева, Эско.

И над спокойною рекой
В тумане теплом и глубоком,
Как взор фламандки молодой,
Нет счета мачтам, верфям, докам,
И пахнет снастью и смолой.

Тревожа водяную гладь,
В широко стелющемся дыме
Уж якоря готов отдать
Тяжелый двухмачтовый стимер:
Ему на Конго путь держать...

А ты – во мглу веков глядись
В спокойном городском музее:
Там царствует Квентин Массис;
Там в складки платья Саломеи
Цветы из золота вплелись...

Но все – притворство, все – обман:
Взгляни наверх... В клочке лазури,
Мелькающем через туман,
Увидишь ты предвестье бури –
Кружащийся аэроплан.

Весь номер газеты за 21 октября 1914 г. посвящен кровопролитной бельгийской трагедии¹, которой отмечено начало Первой мировой войны и которая в истории XX в. прочитывается как увертюра к дальнейшей исторической катастрофе. Кроме «Антверпена» Блока в газету вошли также «Три креста» З. Гиппиус, «Убийца лебедей» Д. Мережковского, «Утешение Бельгии» Ф. Сологуба, «Поэма о Бельгии» И. Северянина, во всех текстах доминируют мотивы

¹ Блок А.А. Полное собрание сочинений: В 20 т. – М.: Наука, 1997. – Т. 3. – С. 811.

смерти, разрушения, неотвратимой угрозы.

В Бельгии А. Блок оказался в сентябре 1911 г., на пути из Бретани, где отдыхал с середины лета, в Петербург. Два года раньше поэт совершил путешествие в Италию, вдохновившую его на создание «Итальянских стихов». Составляя третий том лирики, Блок включает «Антверпен» в раздел «Разные стихотворения 1908–1916», следующий за «Итальянскими стихами». Таким образом, внутри третьего тома «Антверпен» становится последним, отдаленным аккордом европейского путешествия. Путешествие как бы упрятано, укрыто в середине третьего тома, а начинается и заканчивается третья книга стихов русскими циклами: «Страшный мир», «Родина» и «О чем поет ветер».

Города и топонимы

С «Итальянскими стихами» «Антверпен» сближает не только тема города², но и беглые описания старинных живописных полотен, то ясно проступающие в тексте, сопровождаемые именами художников и названиями картин, а то едва угадывающиеся в женских портретах. К тому же в «Антверпене», как и в «Итальянских стихах», в поэтическую строку очень ярко – в сильной, чаще всего начальной или завершающей позиции – и с восклицанием вводятся названия городов: «Ты, как младенец, спишь, *Равенна...*», «Умри, *Флоренция*, *Иуда...*», «*Флоренция*, ты ирис нежный...», «*Флоренция*, изменница...», «О, лукавая *Сиена...*», и, наконец, – «*Антверпен!* – И за морем крови / Ты памятен мне глубоко...» (здесь и далее курсив в цитатах мой. – Е. К.).

Топонимы, включенные в текст, да еще и вынесенные в заглавие, придают стихотворениям и микроциклам сходство с живописными полотнами в картинной галерее, череда названий – «Равенна», «Венеция», «Перуджия», «Флоренция», «Фьезоле», «Сиена», «Сеттиньяно», «Умбрия», «Антверпен» – оформляет экспозицию городских картин. Любопытно, что русские города у Блока представлены иначе. Например, в «Стихах о Прекрасной Даме» много петербургских текстов: с белыми ночами на Неве³, с северными

² Городская тема отмечена во многих исследованиях творчества Блока, начиная с самых ранних. См., например: *Медведев П.* Творческий путь Ал. Блока // Памяти Блока. Сб. материалов / Под ред. П. Н. Медведева. – Петербург: Полярная Звезда, 1923. – С. 188.

³ Колористическое впечатление белой ночи несет в себе все стихотворение

сумерками и туманом, панорамами островов, улиц и площадей⁴, высокими церквями⁵, каменными ступенями лестниц⁶, колоннадами⁷, и тем не менее город ни разу не назван своим именем – Петербург, он остается только «городом», «столицей». О конкретных петербургских реалиях, стоящих за стихотворениями цикла, можно лишь догадываться, узнаваемых черт совсем немного, они не акцентируются, а, напротив, растворяются в теневой фактуре города⁸.

Между тем «Антверпен» тесно примыкает не только к итальянскому, но и к петербургскому тексту. В сравнении Антверпена с Петербургом («*Широкой*, как Нева, Эско...») угадывается размытая реминисценция из «Медного всадника» – текста, который, как показала З. Г. Минц⁹, подсвечивает все три лирические книги и поэмы Блока. Прилагательное «широкой», отнесенное в первой строфе сразу к двум рекам, потом еще раз вернется в тексте «Антверпена», но уже наречием: «В *широко* стелющемся дыме...», что совершенно очевидно обнажает отсылку к Пушкину: «И вдаль глядел. Пред ним *широко*/ Река неслася...»¹⁰, сближая два морских города в дельтах рек – Петербург и Антверпен.

Слегка тронут блоковский «Антверпен» и царской темой

«Мы встречались с тобой на закате...» и пр.

⁴ «Сумерки, сумерки вешние...», «И камни площадей и улиц освятила...» («Я долго ждал – ты вышла поздно...») и пр.

⁵ «Церквей смешались купола...», «Высок и внятен колокольный зов...» («Бегут неверные дневные тени...»), «...солнечные волны / Вверху – на темных куполах...» («Мы преклонились у завета...»), «В городе колокол бился...» («В бездействии младом, в передрагсветной лени...»), «Люблю высокие соборы...» и пр.

⁶ «Невозмутимая, на темные ступени / Вступила Ты...», «Озарены церковные ступени <...>/ Ложится мгла на старые ступени» («Бегут неверные дневные тени...»), «Прильнув к церковной ступени...» («Мне страшно с Тобой встречаться...») и пр.

⁷ Например: «В тени у высокой колонны...» («Вхожу я в темные храмы...»).

⁸ Чуть более конкретной, чем в «Стихах о Прекрасной Даме», топография Петербурга становится в начале третьего тома («Елагин мост и два огня...» – «На островах»), а еще четче Петербург опознается лишь в позднем стихотворении «Пушкинскому Дому».

⁹ Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. – СПб., 2000. – С. 177–181.

¹⁰ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.: Академия наук СССР, 1957. – Т. 4. – С. 380.

«Медного всадника»¹¹. В фокусе композиции оказывается необычайно выразительная фонетически строчка «Там царствует Квентин Массис», украшенная долгой аллитерацией (т-тс (ц)–ст-т-сс-с) и именем антверпенского художника, чьи картины занимают лучшие залы Королевского музея изящных искусств в Антверпене. Но если в «Медном всаднике» царская тема сопровождается мотивами разбушевавшейся стихии в природе и истории, то в «Антверпене» политическая тема заглушена, хотя могла бы быть в силу исторической актуальности выдвинута на первый план. В Антверпене Блока царствует не царь, а художник, и река «спокойна».

Конкретность итальянских городских картин и четкость Антверпена контрастирует с расплывчатостью блоковского города не только в первом, но и во втором томе. В финале третьего тома – в циклах «Родина» и «О чем поет ветер» – пространство вновь, как и в начале первой книги, теряет определенные черты, оно вообще не локализовано в пределах города, как и в финале поэмы «Двенадцать». Структура трех лирических томов Блока в чем-то напоминает «Двенадцать», где в центре, в 5–8 главах, спрятана сюжетная литота (убийство Катьки), расширяющаяся по краям текста до космического масштаба¹².

На фоне «космического масштаба» русской топографии «озаглавленные» итальянские города и миниатюрный бельгийский

¹¹ Царская тема Блока настолько обширна, что пушкинский подтекст – только одна из ее составляющих. Основание темы заложено в традиции имперского, аполлонического осмысления истории и поэзии, переживающей острейший кризис в культуре Серебряного века, в том числе и у Блока. См.: *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы // *Топоров В. Н.* Избранные труды. – СПб., 2003. – С. 123–149. Среди многочисленных фольклорных и литературных подтекстов «царского» у Блока – «Саломея» О. Уайльда. В одной из первых русских постановок «Саломеи» в Театре Комиссаржевской в 1908 г. (режиссер Н. Евреинов) по цензурным причинам «даже заглавие пьесы “Саломея” и имя героини были заменены на “Царевну”». (*Матич О.* Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история // *Эротизм без границ.* – М., 2004. – С. 93).

¹² О композиции «Двенадцати» Е. Эткинд пишет так: «Всматриваясь в расположение глав “Двенадцати”, видим прежде всего композиционное кольцо; главы 1 и 12 – экспозиция и финал содержат сходные тематические мотивы: городской пейзаж, ночь, зима, выюга. Все остальные эпизоды разыгрываются в пространстве более ограниченном: внутри шагающего по петроградским улицам патрульного отряда. В первой и последней главах пространство расширяющееся: город, который приобретает черты целого мира – вселенной» (*Эткинд Е.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб., 1996. – С. 115).

Антверпен третьего тома видятся еще отчетливей: это тексты с точной локализацией, рельефной фактурой, ярким колором и мельчайшими, тщательно прописанными деталями. Именно в живописные детали города мы и попытаемся всмотреться.

Фламандка и Саломея

Кроме названий городов с «Итальянскими стихами» «Антверпен» связывают, как уже упоминалось выше, живописные мотивы: женские портреты в галереях смешиваются с мгновенными впечатлениями от живых лиц, поэт повторяет путь художника, угадывающего в жизни сюжеты будущих картин.

Антверпенское впечатление—«взор фламандки молодой» очень примечательно. Такие слова, как «взор», «взгляд», частотны в поэзии и входят в устойчивые, стертые поэтические формулы. В отдельных текстах Блока, особенно в «Итальянских стихах», слову «взор» придаются импульсы обновления. Во-первых, города, страны олицетворяются в женском образе, и в возникшем из ландшафтных картин портрете обязательно акцентируется взгляд. Во-вторых, взгляд этот направлен в «потустороннее», отдаленное, недоступное пространство, удаленное от теперь-точки текста на века и огромные расстояния. Приведем примеры только со «взорами» и «взглядами» и только из итальянского цикла: «Чтоб черный взор блаженной Галлы, / Проснувшись, камня не прожег...» («Равенна»), «Взор твой—мечами пронзающий взор...» («Девушка из Spoleto»), «Жгут раскаленные камни / Мой лихорадочный взгляд...», «А вино уж мутит мои взоры / И по жилам огнем разлилось...» («Окна ложные на небе черном...»), «Когда впервые взор Беато / Флоренцию приметил с гор?» («Фьезоле»), «И она без сил склоняет ниже / Потемневший, помутневший взор...» («Благовещение»)¹³.

«Взор фламандки» тоже несет коннотаты нездешнего мира, а слово «фламандка», встроенное в традиционный поэтический фразеологизм, мгновенно превращает «живой» портрет в живописный, поскольку ассоциируется прежде всего с выдающейся живописью Фландрии¹⁴. Более того, в лексический ореол слова «фламандка»

¹³ Очень близко к этим примерам подходят строки венецианского стихотворения: «Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак» («Холодный ветер от лагуны...»).

¹⁴ Слова «фламандка», «фламандский» и пр. однокоренные очень

включен целый ряд устойчивых представлений, сопутствующих традиционному фламандскому портрету: кроткость, бледность, утонченность, статика и покой характерны для живописи лица; вытянутость всех линий, гармоничное вместилище силуэта в чистую вертикаль общей композиции—для всей картины в целом. Если прибавить к этому обычному набору ассоциаций блоковское сравнение взора фламандки с глубоким и теплым туманом над широко разливающейся Эско, то словесный портрет приближается к портретам святых и Мадонн, хранящихся в Королевском музее изящных искусств Антверпена.

Королевский музей Антверпена, так понравившийся Блоку во время путешествия по Бельгии («Здесь собор, статуи, фонтаны, фламандская древность, уже близкая мне, и великолепный музей»—пишет поэт матери¹⁵), владеет богатейшей коллекцией Эртборна. Среди полотен коллекции «Св. Варвара» и «Мадонна у фонтана» Яна ван Эйка, «Семь таинств» Рогира ван дер Вейдена, «Богоматерь с младенцем и донаторами», принадлежащая кисти Мастера легенды о Св. Урсуле. Картины Квентина Массиса известны меньше, чем работы других старых мастеров, однако именно в антверпенском музее находится полотно, которое одно могло бы обессмертить имя Массиса—«Мария Магдалина»: «...нежная светотень окутывает бледное заплаканное лицо девушки, опустившей глаза в такой тихой безутешной печали, с таким трогательным ртом, как бы дрожащим от легкого рыдания, что трудно представить себе более выразительное запечатление скорби. <...> Многие нидерландские мастера будут соперничать с Массейсом, пытаясь создать на свой лад образ Марии Магдалины, но ни одному из них не удастся его превзойти!»¹⁶.

В «Антверпене» блоковская живописная фламандка тоже окружена нежной светотенью, покровом тумана, в связи с чем обращает на себя внимание слово «глубоко» / «глубоком»,

редко встречаются в русской поэзии. Например, в стихотворении Мандельштама «На доске малиновой, червонной...» (*Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений.*—СПб.: Академический проект, 1995.—С. 276–277) по нескольким строчкам со словом «фламандский» опознается «Охота» П. Брейгеля («Полугород, полуберег конный <...> / Конькобежного фламандского уклона»). См. об этом: *Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама. Субъектный подход.*—Ижевск, 2004.—С. 48.

¹⁵ *Блок А.А. Полное собрание сочинений...*—Т. 3.—С. 812.

¹⁶ *Седова Т.А. Художественные музеи Бельгии.*—М., 1973.—С. 184.

возвращающееся точно так же, как «широкой» / «широко», но в обратной последовательности (здесь не прилагательное меняется на наречие, а наречие – на прилагательное). И в первом, и во втором случае слова употреблены в переносном значении («памятен мне глубоко», «в тумане теплом и глубоко»), речь идет не о реальной глубине, а лишь о воображаемой. И при этом обе строфы наполнены водными – морскими и речными – мотивами, т.е. глубина происходит как будто от настоящей, водной глубины, но ее истинное происхождение скрыто, она спроецирована в сферу периферийных смыслов, становится характеристикой памяти, пейзажа и портрета. Отвлекаясь от своего прямого, чреватого гибелью, катастрофического значения, «глубина» как будто стирается, становится спокойной, «туманной», но не дает все-таки полностью забыть о водной стихии, тем более что в первой строфе говорится не просто о воде, а о «море крови».

Есть и более конкретный показатель того, что «фламандка молодая» как будто сошла с полотен городского музея. Слово «спокойною» («И над спокойною рекой...»), подобно «глубоко» / «глубокой», ведет за собой повтор: из второй строфы с «фламандкой молодой» оно переходит в четвертую («В спокойном городском музее...»), сближая два непохожих женских портрета: кроткой, напоминающей Мадонну, фламандки и Саломеи – девственницы, становящейся убийцей¹⁷. Вместе с появлением в тексте Саломеи как будто снимается покров с тех затаенных, гибельных призывков, которые уже содержатся в «море крови».

Платье Саломеи

У Блока Саломея появляется многократно: в письмах и записных книжках, в «Молниях искусства», «Итальянских стихах», «Антверпене», в прологе к поэме «Возмездие». Мы не будем подробно говорить о значении этого, несомненно, ключевого для поэта образа, поскольку существует отдельное исследование, посвященное мифу о Саломее в творчестве Блока. Его автор – О. Матич пишет о том, что широкой распространенности сюжета в начале XX в. способствовала «Саломея» О. Уайльда и исполненная сложных перипетий судьба постановок уайльдовской драмы на русской сцене. Н. Волохова, сыгравшая партию «темной музыки» в судьбе Блока, исполняла главную роль в спектакле

¹⁷ Матич О. Покровы Саломеи... – С. 101.

Евреинова, поставленном по драме О. Уайльда в 1908 г. Ощутимо повлияли на Блока, по мнению О. Матич, и Иродиада Малларме («Песнь Иоанна Крестителя»), и отдельные живописные образцы: картина с изображением Саломеи Карло Дольчи из галереи Уффици, мозаика с сюжетом Саломеи собора Сан-Марко, картины Одилона Редона, многократно рисовавшего Саломею, а также часть триптиха К. Массиса¹⁸.

Трудно что-то добавить к этому значительному списку, обогащенному в статье О. Матич обширными указаниями еще и на рецензии и философские эссе, сопровождавшие тему Саломеи в журналах начала века. Нам бы хотелось сделать лишь несколько наблюдений над пластическими чертами образа Саломеи, запечатленными в тексте Блока.

Подобно многим фламандским художникам, Квентин Массис тесно связан только с одним городом Фландрии—с Антверпеном, его историей и городскими легендами. Главная из антверпенских легенд о Массисе, как и библейский фрагмент об Иродиаде, варьирует тему требовательной жены: когда искусный кузнец попросил руки возлюбленной, то она не согласилась выйти замуж за ремесленника, ей захотелось быть женой художника, и Массису пришлось, по требованию невесты, превратиться из кузнеца в живописца¹⁹. Массису-кузнецу приписывают кованую решетку небольшого колодца на главной площади Антверпена, которая представляет собой тесно сплетенные лозы с острыми листьями сложных очертаний. Об этой решетке нельзя не вспомнить, глядя на блоковский узор платья Саломеи: «Там в складки платья Саломеи / Цветы из золота вплелись»²⁰.

¹⁸ См.: Матич О. Покровы Саломеи...—С. 90–121.

¹⁹ Изложение этой легенды о Квентине Массисе приводится в «Книге живописцев» Карела ван Мандера, чрезвычайно известном собрании жизнеописаний нидерландских художников, впервые вышедшем в свет в 1604 г. С тех пор включавшая в себя более 100 жизнеописаний книга многократно переиздавалась (см., например: *Карел ван Мандер. Книга о художниках.*—СПб., 2007), сведения из нее проникали во все бельгийские путеводители. Привычка Блока обращаться к путеводителям, читать Бедекера зафиксирована в воспоминаниях о Блоке М.А. Бекетовой. (*Бекетова М.А. Александр Блок: Биографический очерк.*—Петербург: Алконост, 1922.—С. 118).

²⁰ «Пролог» поэмы «Возмездие», где в третьем фрагменте, как и в «Антверпене», появляется Саломея, начинается тоже с кузнечной темы, с «ковки меча» Зигфрида. Путь Зигфрида у Блока сопоставляется с путем «художника, исполняющего “долг” творчества» (*Блок А.А. Полное собрание*

Здесь же у Блока переплетаются две темы: средневековая и модернистская. Затканное золотом тяжелое платье Саломеи в очередной раз после «фламандки молодой» дает читателю мгновенное впечатление обобщенного образа фламандской живописи. Яркая материя с золотым флористическим узором—это постоянный атрибут фламандских живописных полотен. Ковры, покрывала, ниспадающие тяжелыми складками одежды с цветочным орнаментом переходят на алтарях и картинах в живой цветочный покров земли, образуя единую цветовую и пластическую комбинацию. Так, знаменитый Гентский алтарь братьев ван Эйков весь будто переплетен золотыми нитями, блестящими в лучах солнца, в волосах ангелов-музыкантов, в струнах их инструментов, в драпировках одежд и в стеблях цветов и трав, усыпавших землю. Соседство живых цветов фламандских картин с цветочными узорами одежд, ковров, покрывал превращает узор ткача-ремесленника в продолжение живого цветочного ковра, накинутого на землю Творцом. Тщательно выписанные цветы на полотнах старых мастеров воспринимаются как знак «уютного мира», созидаемого заботливыми руками. Однако в сюжете Саломеи Блока подспудное столкновение живого и мертвого может быть интерпретировано совершенно иначе.

Тема цветов и цветения начинается у Блока уже в первом томе, где можно найти и белого ангела, разбрасывающего розы («Ранний час. В пути незрима...»), и «пышный лилий букет» («Его встречали повсюду...»), причем чаще всего блоковские цветы—это цветы мертвые, как бы искусственные или увядшие, вырванные из земли, падающие на пол, на землю, на холодные камни: «Падают розы вечерние, / Падают тихо, медлительно...» («Медленно в двери церковные...»), «И, может быть, цветок весны уронишь / Здесь, в этой мгле, у строгих образов...» («Бегут неверные дневные тени...»), «И за церковную ограду / Бросаю белые цветы...» («Я, отрок, зажигаю свечи...»), «Зачахли каперса цветы...» («Экклезиаст»). Букет гибнущей Офелии—образ, который постоянно сопровождает многократно повторенную у Блока шекспировскую тему. Розы с попутным напоминанием о воде, о смертельной глубине, о смертном одре украшают волосы Кармен («С головой, утопающей в розах, / Погруженная в сказочный сон...»)—«Ты—как отзвук забытого гимна...»); цветы, как шпильки, могут падать из волос: («Красный розан—в волосах <...> Красный

розан—на полу»—«Анне Ахматовой»). Венчает мертвый блоковский букет «черная роза» «в бокале / Золотого, как небо, ай» («В ресторане»)²¹.

Глаголу «цвести» в мифе Блока отводится особая роль, цветение—одно из тех впечатлений, по которым опознается отдаленная героиня: «Твоей лазурью процвести» («Сегодня шла Ты одиноко...»), «И донеслось уже до слуха: / Цветет, блаженствует, растет» («Не жди последнего ответа...»), но сама она срывает цветы: «Лишь, как художник, смотрю за ограду, / Где ты срываешь цветы, — и люблю!» («Девушка из Spoleto»). Во многих случаях сорванные цветы касаются темы погубленной невинности. В поэме «Возмездие» неистовые звуки рояля сравниваются с безмолвным действием срывания цветов, что уже открыто ведет за собой эротическую тему:

И на покорную рояль
Властительно ложились руки,
Срывая звуки, как цветы,
Безумно, дерзостно и смело,
Как женских тряпок лоскуты
С готового отдаться тела²².

Цветы на платье Саломеи легко входят в этот ряд, скрывая за собой и эротичность, и трагические, смертельные черты женского образа. Мертвая голова Иоанна на блюде подсвечена мертвыми золотыми (а золотым может быть и само блюдо) цветами, что заставляет вспомнить гравюры О. Бердслея к кульминации «Саломеи», где мертвая голова Иоанна как будто вырастает из стебля цветка.

Черты модерна придает изображению цветов и слово «вплелись», поскольку притягивает взгляд не к самому цветку, а к его изгибающемуся стеблю, напоминающему о танце Саломеи. Вообще сама фактура бельгийского стихотворения очень пластична: «Ночной туман ползет с верховий...», «В широко стелющемся дыме...», «Цветы из золота вплелись...», даже в названии парусного корабля—«стимер» слышится английское «steam»—пар. Стебель цветка уравнивается со струением дыма и тумана, что убирает живописное полотно

²¹ Кстати, в цикле «Страшный мир», куда входит стихотворение «В ресторане», есть и парный жест к жесту поэта, пославшего черную розу красавице,—в стихотворении «День проходил, как всегда...» поэт сам получает от поклонницы букет ненужных ему роз: «Розы поставьте на стол—/ Написано было в записке, / И приходилось их ставить на стол».

²² Блок А. А. Полное собрание сочинений...—Т. 5.—С. 41.

из четкого фокуса, еще раз напоминает о «слоистой» природе текста, в котором ясные очертания картин восстают из временной и пространственной неопределенности и в нее же уходят.

В «Антверпене» есть автоцитата, отсылающая к более раннему стихотворению Блока, включенному, однако, в финальную часть третьего тома—«Дым от костра струю сизой...» (1909):

*Не уходи. Побудь со мною,
Я так давно тебя люблю.*

Дым от костра струю сизой
Струится в сумрак, в сумрак дня.
Лишь бархат алый алой ризой,
Лишь свет зари—покрыл меня.

Все, все обман, седым туманом
Ползет печаль угрюмых мест.
И ель крестом, крестом багряным
Кладет на даль воздушный крест...

Подруга, на вечернем пире,
Помедли здесь, побудь со мной.
Забудь, забудь о страшном мире,
Вздохни небесной глубиной.

Смотри с печальной усладой,
Как в свет зари вползает дым.
Я огражу тебя оградой—
Кольцом из рук, кольцом стальным.

Я огражу тебя оградой—
Кольцом живым, кольцом из рук.
И нам, как дым, струиться надо
Седым туманом—в серый круг²³.

Этот текст не похож на «Антверпен» по ритму, интонации (романсовой в одном случае и декламативной в другом), но, кроме явной переклички («Но все—притворство, все—обман»—«Антверпен» и «Все, все обман...»—«Дым от костра...»), их объединяют взаимопроникающие повторы²⁴, мотивы изгиба, извиива, вообще

²³ Блок А. А. Полное собрание сочинений...—1997.—Т. 3.—С. 216.

²⁴ Система повторов данного текста чрезвычайно насыщена и неоднократно подвергалась описанию (см.: Ковтунова И. И. Поэтика Александра Блока. — Владимир, 2004. — С. 29; Спивак Р. С. Русская философская лирика. 1910-е годы: И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский. — М., 2005. — С. 286). В «Антверпене» повторов почти столько же, но они не сталкиваются друг с другом, они мягко завуалированы, будто погружены

характерные для второго и третьего томов лирики Блока²⁵, где героиня, сотканная из дыма, тумана, — это Кармен, Клеопатра, извивающаяся в танце женщина-змея²⁶.

Изгибы цветочных стеблей, переплетенные не между собой, а как бы впившиеся в ткань платья, делают и без того хрупкую, мертвенную Саломею беззащитной, как на картине Массиса, где помещенная на первый план изгибающаяся в танце Саломея выглядит совсем маленькой и безжизненной рядом с величественно восседающими за пиршественным столом Иродиадой и Иродом.

«Антверпен» и «Мертвый Брюгге»

Мертвые цветы, мотивы мертвенности, бледности (а фламандская красота — это именно бледная красота) у Блока²⁷ не только дают возможность заметить легкий наклон поэтики Блока в сторону некрофилии, но одновременно могут расцениваться также как дань символистской сосредоточенности на ощущении смертоносной и очистительной силы катастроф²⁸. Бельгийские и голландские города, каждый из которых по-своему похож на Петербург, идеально подходят под место катастрофы.

В Бельгии Блок останавливается не только в Антверпене, но еще и в Генте, Брюгге. Средневековый Брюгге, судя по письмам,

в туман.

²⁵ В третьем томе есть еще один текст, цитатно перекликающийся с «Антверпеном» и напоминающий «Дым от костра...» сочетанием мотивов дымки, тумана и бархата (вспомним еще раз платье Саломеи в «Антверпене»):

Чем больше хочешь отдохнуть,
Тем жизнь страшней, тем жизнь страшней,
Сырой туман ползет с полей,
Сырой туман вползает в грудь
По бархату ночей...

(Блок А. А. Полное собрание сочинений... — Т. 3. — С. 50).

²⁶ См.: *Судакова А.* Мотив змеи в поэзии Блока // *Atti del symposium «Aleksandr Blok»*. Milano—Gargnano del Garda, 6–11 settembre 1981.—Milano, 1984.—С. 667–679. О связи образов Клеопатры и Саломеи см. также: *Матич О.* Покровы Саломеи... — С. 104–119.

²⁷ Еще один из атрибутов мертвенности — постоянный холод, сопутствующий в лирике Блока приближению героини.

²⁸ См., например, статью А. Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (*Белый А.* Символизм как миропонимание.—М., 1994.—С. 408–417), где блоковские исторические интуиции вписаны в систему символистской историософии.

разочаровывает Блока, зато там Блок вспоминает о романе Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге»²⁹. Из романов Роденбаха легко вычитывается мифология бельгийского города: мертвого города на воде, города, растворяющегося в зловещем тумане, города, чреватого смертью³⁰.

Творчество бельгийского символиста Ж. Роденбаха постоянно попадало в поле зрения Блока, в статье о «Синей птице» Метерлинка Блок пишет: «Роденбах прославился описанием тихих каналов, острых крыш и католических колоколов города Брюгге...»³¹. Не мог не привлекать Блока и сюжет «Мертвого Брюгге»: неутешный вдовец, навсегда утративший возлюбленную жену и обреченный на вечный траур, нечаянно встречает в лабиринте печального города двойника жены – молодую провинциальную актрису Жанну Скотт. Внешние совпадения лишь обостряют душевное несходство двух героинь: мертвой – ангелической, «настоящей», и живой – дьявольской, «притворной». Контраст, скрывающийся за похожестью, подталкивает героя не к выбору, а к еще большему преизбытку в любви к обеим. Наконец, противоречие достигает такой степени в душе героя, что он убивает дьявольскую Жанну, которая в своем мертвом внешнем телесном облике вновь, как при первой встрече, абсолютно сливается с ангелической женой и уходит навсегда, оставляя главного героя в двойном вдовстве. Примечательно, что умершая тридцати лет от роду жена главного героя ни разу не называется по имени и фигурирует в тексте только как «жена» в противоположность Жанне, постоянно кликаемой по имени.

Не только сложная природа символистского двойничества, хорошо знакомая Блоку и отразившаяся во всех трех книгах³², не только сочетание мотивов двойничества с миражной городской

²⁹ См. письмо А. Блока от 10 сентября (н. ст.) 1911 г., адресованное матери: *Блок А. А. Собрание сочинений*: В 8 т. – М., Л., 1963. – Т. 8. – С. 373.

³⁰ Разные города Фландрии (Гент, Брюгге, Антверпен) в разные времена принимали на себя роль торговых и деловых столиц, поскольку система каналов требовала постоянного обновления, проводившегося то в одном, то в другом городе. Когда шумная торговая жизнь перемещалась из города в город, то оставались «заброшенные», тихие и пустынные, города, былая слава которых навсегда запечатлевалась в их архитектурном облике. Богатые музеями города Фландрии, таким образом и сами превращались в музеи – хранилища исторической памяти.

³¹ *Блок А. А. Собр. соч.* в 8 тт. – 1962. – Т. 6. – С. 413.

³² См. гл. «Дуализм (“двойственность”) и “раздвоенность”» в кн.: *Ханзен-Лева А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм.* – СПб., 1999. – С. 74–86.

топографией, не только любимый Блоком мотив гибели Офелии, выразительно задействованный в тексте «Мертвого Брюгге»³³, но и некоторые особенности художественной ткани романов Роденбаха, вероятно, притягивали внимание поэта. В «Мертвом Брюгге» Роденбах, как впоследствии и Блок, описывает Фландрию и своих героинь - фламандок сквозь призму живописных изображений, более того, в тексты Роденбаха входят целые эссе о творениях Г. Мемлинга, Кв. Массиса, Р. Ван дер Вейдена³⁴.

Стремительно, через сравнение героя и героини с живописным или скульптурным изображением, Роденбах углубляется в пространство картины, то и дело пересекая границу, отделяющую искусство от жизни, даже уничтожая эту границу и превращая героев в образы памяти и миражи зрения: «...это были знаменитые гробницы Карла Смелого и Марии Бургундской, в глубине боковой часовни. Какое трогательное впечатление производили они! В особенности, – она, нежная принцесса, со сложенными пальцами, головой, покоящейся на подушке, в медной одежде, с ногами, опирающимися на собаку, символ верности, – вытянувшаяся во весь рост на своем саркофаге! *Так и его мертвая жена покоилась в его мрачной душе.* Придет время, и он ляжет, подобно Карлу, возле нее. Сон друг возле друга, – хорошее прибежище смерти...».

³³ С гибнущей Офелией у Роденбаха сравнивается и героиня, и сам герой: «Среди этого вечернего и осеннего одиночества, когда ветер сметал последние листья, он испытал сильнее, чем когда-либо, желание покончить с жизнью и нетерпеливое стремление к могиле. Казалось, что тень падала от башен на его душу, что древние стены давали ему совет, что какой-то шепот поднимался от воды, и вода стремилась к нему, как она стремилась к Офелии, судя по рассказам шекспировских могильщиков» (*Роденбах Ж. Мертвый Брюгге.* – Томск, 1999. – С. 217).

³⁴ Приближение к картинам старых мастеров предваряется у Роденбаха тщательным и подробным описанием галерейного пространства (в «Мертвом Брюгге» это обширное описание истории и внутреннего убранства больницы St. Jean – музея Мемлинга), которое в конце XIX – начале XX в. уже осознается как самоценное. Особый рельеф музейного и галерейного пространства воссоздается в «Итальянских стихах» и «Антверпене» Блока. По мнению О. Матич, Блок путешествовал по Европе «вертикально», а не горизонтально, снимая один за другим покровы исторических эпох (см.: *Матич О. Покровы Саломеи...* – С. 104), и музей – «искусственное хранилище истории» создан для того, чтобы претворять горизонталь в вертикаль: «Музей – это ограниченное синкретическое пространство, сводящее вместе множество стран и различных эпох. Не соединенные друг с другом в реальном географическом пространстве, они соседствуют горизонтально в пространстве музея» (*Там же.* – С. 106).

Умножаясь в своем двойнике—Жанне, а, кроме того, в многочисленных живописных и скульптурных двойниках, «жена» из «Мертвого Брюгге» растворяется в каждом фрагменте текста, будь он событийный или описательный. Героиня, как и сам герой, выступает из всего, гулкого и объемного, пространства города («Брюгге был для нее умершей. А умершая казалась ему Брюгге. Все сливалось в одинаковую судьбу. Мертвый Брюгге сам был положен в гробницу из каменных набережных с похолодевшими артериями каналов, когда перестало в нем биться великое сердце моря»³⁵), заполняет собой весь текст так, как если бы это было лирическое стихотворение. И вот здесь намечается связь с героиней лирики Блока, чьим присутствием тоже наполнено пространство (будь то Петербург или Италия) и каждая деталь, каждая из составляющих текста.

Тотальное присутствие героев во всей ткани текста, в его фактуре позволяет играть с пространством, то «овнешняя» его, то, напротив, интерриоризуя. Не случайно весь город то сжимается до точки, входит целиком в поле авторской эмоции, растворяется в ней, теряет конкретные черты (как в «Стихах о Прекрасной Даме»), то разворачивается и «овнешняется», обретая узнаваемые приметы, становясь собеседником, поводом для лирического обращения.

Есть соответствия между Блоком и Роденбахом в ощущении объема и звучания города. Роман Роденбаха заканчивается так: над телом мертвой Жанны Гюг Виан бормочет слова отчаяния, «пробуя соразмерить эти слова с ритмом последних колоколов, утомленных, медленных, словно подавленных страстью, — колоколов, которые точно бросали замирая — на город или на могилу? — свои железные цветы»³⁶. И «железные цветы» бельгийских колоколов еще раз возвращают к высоким колокольням «Стихов о Прекрасной Даме» и «Города», к золотым цветам Саломей, к фортепианной игре демонического героя «Возмездия» («Срываю звуки, как цветы»), и к траурной глухоте блоковского «Антверпена».

Антверпенская тишина

Пластическая тема в «Антверпене» освобождена от звукового сопровождения, этого нельзя не заметить, поскольку обычно

³⁵ Роденбах Ж. Мертвый Брюгге...—С. 216.

³⁶ Там же.—С. 260.

звуковая палитра Блока очень насыщена и разнообразна: трудно найти стихотворение, в котором не было бы изображения звука, почти любое движение сопровождается музыкой, оркестром стихий, звоном стекла, отделяющего внутреннее пространство от внешнего. Вспомним лишь скрипы дверей и стуки стекла («И день не разбудил окна...»³⁷, «На ржавых петлях открываю ставни...», «Дрожу от скрипа дверей...»³⁸ и пр.) первого и второго томов, погруженный в стихию ромansa и серенады итальянский цикл, цыганские мотивы «Кармен»³⁹. В «Антверпене» нет ни одного упоминания о звуке, а звучание самого стиха лишено музыкальности, напевности или романсовости; как уже отмечалось выше, текст рассчитан на декламацию.

Отсутствие звука с лихвой компенсируется обилием слов со зрительной семантикой («взор фламандки», «во мглу веков глядись», «Взгляни наверх...», «Увидишь ты...»), что лишь еще больше выявляет «живописность» текста. Тишина же—это та сосредоточенная тишина, в которой уже звучит предвестие бури, предсказание уже наступающей катастрофы. Катастрофические смыслы тянутся за «тяжелым стимером» («Уж якоря готов отдать...») и за «кружащимся аэропланом». «Тяжелый стимер» будит ассоциации с «Титаником», погибшим в апреле 1912 г. (событие это оставило сильное впечатление в душе Блока и отразилось на его поэтике)⁴⁰. Кажется, что и «кружащемуся аэроплану» в «Антверпене» суждено погибнуть, ведь дактилический словораздел слова «кружащийся» и отодвинутое на четвертый слог ударение в «аэроплане» уже моделируют «провал», «пустоту», «бездну» в 5 безударных слогов (щий-ся-а-э-ро). Это впечатление усиливает густой ассонанс на -а, пронизывающий всю строку и акцентированный двумя ударными -а по краям (á-и-а-а-е-о-á). Трагический оттенок вносится и тем, что аэроплан спускается в тумане, упомянутом в стихотворении трижды: сначала, в первой и второй

³⁷ «Ушла. Но гиацинты ждали» («Фаина»)

³⁸ «Вхожу я в темные храмы...» («Стихи о Прекрасной Даме»)

³⁹ Разумеется, начиная с первого тома, все эти и многие другие черты музыкальности Блока синтезируются, что и было отмечено уже в критике и в самых ранних работах о Блоке. Примечательно, что шесть из восьми авторов статей о Блоке из сборника, вышедшего в год смерти поэта, отмечают разные аспекты его «музыкальности». (О Блоке. —Петербург: Картонный домик, 1921). В дальнейших исследованиях творчества Блока тема музыки стала едва ли не ведущей.

⁴⁰ См.: Лавров А. В. Блок и «Титаник» // Этюды о Блоке. —СПб., 2000. —С. 193–201.

строфах, с хорошо скрытыми негативными коннотатами («Речной туман ползет с верховий...», «В тумане теплом и глубоком...»), а затем еще раз, в последней строфе, где даже небесная лазурь, обычно нагруженная в лирическом тексте семантикой безмятежности и покоя, из-за тумана начинает выглядеть так, как пробивающаяся тучи молния. Еще в нескольких текстах Блока лазурь приобретает «ужасные черты» (ср. еще один пример, где в катастрофический эпизод превращено обычно спокойное, идиллическое «золото в лазури»: «Но как ночью тьмой сквозит *лазурь*, / Так этот лик сквозит порой ужасным, / И *золото* кудрей – червонно-красным, / И голос – рокотом забытых бурь»⁴¹). Впрочем, соединение «лазури» и «бури» привычно для русской поэзии после лермонтовской рифмы в «Парусе», да и в «Антверпене» Блока парус тоже есть (стимер – это корабль с парусами).

Здесь же, в последней строфе «Антверпена», оживают ассоциации со всеми падающими в пустоту в вихревом, винтообразном извиве⁴² аэропланами Блока:

Все ниже спуск винтообразный,
Все круче лопастей извив,
И вдруг... нелепый, безобразный
В однообразье перерыв...

И зверь с умолкшими винтами
Повис пугающим углом...
Ищи отцветшими глазами
Опоры в воздухе... пустом!

«Авиатор»⁴³

«Спокойная» вода Эско придает городской картине безмятежное, на первый взгляд, настроение, то самое, что характерно для фламандской живописи. «Спокойствие воды» еще раз поддерживается «водяной гладью», но уже с некоторым оттенком беспокойства, будущей тревоги («Тревожа водяную гладь»). Небо, которое служит обычно на живописных полотнах и в стихах зеркалом воды (или наоборот, вода – зеркалом неба), позволяет «разбудить», «взволновать» воду,

⁴¹ «Есть демон утра...» («Кармен»).

⁴² Извив, винт, кружение – все эти мотивы полета зеркально отражают «извивы» антверпенского тумана и невидимо дорисовывают линии неназванного танца Саломеи.

⁴³ Блок А. А. Полное собрание сочинений... – Т.3. – С.20.

поскольку едва ли не всегда зеркало «вода–небо»–неверное. У Блока спокойная гладь воды контрастирует с резким, тревожным небом, выдающим любимое поэтом соприсутствие бури и тишины (ср. в «Итальянских стихах»: «Где прежде бушевало море, / Там виноград и тишина»).

Небо тихого, провинциального фламандского Антверпена очень похоже на небо «Кармен», цикла, в котором превалируют мотивы страсти, вспышек, огня, тревог⁴⁴:

...В клочке лазури,
Мелькающем через туман,
Увидишь ты предвесье бури
«Антверпен»

...Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет...
«Кармен»

Отдельной темой являются поэтический синтаксис и строфика «Антверпена». Здесь отметим лишь то, что «Антверпен» написан не характерной для Блока строфой из пяти стихов, одна из двух рифм строфы повторяется трижды и как бы окольцовывает каждую строфу, окаймляет ее рамкой, превращает в живописный медальон. Последняя строка каждого пятистишия подводит черту, закругляет и закрывает тему. Каждая новая строфа начинается с новой картины: они сменяют друг друга ровно пять раз–в стихотворении пять пятистиший, при этом постепенно исчезает «фламандский» покой, и последняя часть со спускающимся, но не спустившимся на землю аэропланом, оставляет в предчувствии какого-то события.

* * *

Завершая обзор «Антверпена», мы можем сказать, что многие из отмеченных и подробно разобранных нами деталей относятся к чертам, которые характерны для поэтики символистов вообще, а также для поэтики всех трех лирических книг Блока. В этом случае главным для нас было проследить неповторимый ритм чередования тем, образов, сложное переплетение повторов, выявить многоуровневую систему семантических связей, создающую фламандскую картину Блока.

Фламандский город накладывается у Блока на очертания Петербурга, но в итоге стихотворение воспроизводит некий

⁴⁴ Но и в «Кармен», как и других лирических циклах, буря и страсть перемежаются с тишиной и покоем.

«ландшафт души», в котором происходит интенсивное челночное движение от внешних картин к внутренним. В этом движении и создается насыщенная образами, красками, деталями, эмоциями картина Антверпена, а одновременно перед нами предстает блоковское переживание целого мира, еще хранящего внутри себя всю тишину и сосредоточенность многовековой культуры (в «Антверпене» – в живописном ее варианте), но уже в любой момент готового взорваться катастрофой. Кстати, учитывая дату публикации стихотворения и пометы Блока в записной книжке, можно предположить, что Блок создавал стихотворение в конце сентября – начале октября 1914 года⁴⁵, то есть уже после падения бельгийских крепостей и Брюсселя, но еще до того, как сам Антверпен оказался в руках немцев.

⁴⁵ См.: Блок А. А. Полное собрание сочинений... – Т. 3. – С. 811

О «рождественской звезде» у Мандельштама (лермонтовский и пушкинский реминисцентный срез стихотворения «Сохрани мою речь...»)

Сложными напластованиями библейских аллюзий наполнены многие тексты Мандельштама, такие, как «Отравлен хлеб и воздух выпит...», «Меня преследуют две-три случайных фразы...», «Не искушай чужих наречий...», «Грифельная ода». Сюжеты перечисленных текстов развертываются сразу в нескольких временных планах, библейские события уходят в прошлое – в античность или, наоборот, обращены в будущее. «Сохрани мою речь...» не составляет исключения.

Особое значение для поэта имеет ветхозаветная история о сыне Иакова и Рахили – Иосифе, устанавливающая параллель лирическому герою Мандельштама уже тождеством имен Иосиф и Осип. История об Иосифе Прекрасном постоянно упоминается в поэзии Мандельштама и выходит за свои временные границы. Так, в стихотворении 1920 года «Вернись в смесительное лоно...» намеренно смешиваются имена библейской Рахили и античной Елены, причем Рахиль не называется, а только подразумевается: «Ты будешь Лия – не Елена». Чтобы воскресить момент сватовства Иакова к дочерям Лавана, после «не» должна стоять не Елена, а Рахиль. Однако место прекрасной иудейки занимает прекрасная спартанская царица. Скрытое сопоставление Елены с Рахилью сообщает Рахили, умершей прежде, чем ее сын Иосиф достигнет величия, царственности из античного прошлого, а не из того будущего, где ее сын станет могущественным.

В еще более раннем по времени тексте встречается иная огласовка имени «Рахиль»: «Так – негодующая Федра – / Стояла некогда Рашель» («Ахматова», 1914); здесь имеется в виду не библейская Рахиль, а француженка Элиза Рашель, но созвучие с «Рахилью» и ретроспективные ассоциации с первым ахматовским стихотворением на библейский сюжет («И встретил Иаков в долине Рахиль, / Он ей поклонился, как странник бездомный»), написанным в рождественские дни 1921–1922 гг., встраивает и этот фонетический вариант в ряд имен «Рахиль (Рашель) – Елена – Лия», скользящих по всему творчеству Мандельштама. С Еленой и Лией Рашель¹ соединена одним ассонансом на *л-е-и*. Звуковое подобие, как зеркало, варьирующее три имени,

¹ Здесь и далее курсив авт.

в некоторой мере снимает отрицание «Лия–не Елена», и подспудное отрицание «Лия–не Рахиль». В одном звуковом ряду соперницы Лия и Рахиль/Рашель, отражаясь *друг от друга*, начинают отражаться *друг в друге*. Поэтику Манделъштама вообще невозможно представить без звуковых и зрительных отражений, без созвучий, неточных смысловых соответствий, зеркал, стекла и воды, в которых предметы и сюжеты то сливаются в одно, то разъединяются.

К подобным образам-отражениям можно отнести и Рождественскую звезду в стихотворении «Сохрани мою речь...»². В последней строке первого четверостишия Рождественская звезда фокусирует в себе множество смыслов:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

Очевидно, что не сама звезда, а лишь ее негатив, отображение в воде завершает отрывок. Визуальной вторичности образа звезды соответствует «вторичная» модальность: четверостишие представляет собой две фразы не в реальном, а в возможностном модусе: первое предложение императивно («сохрани...»), второе – условно («должна быть...», «чтобы...»). Условность «отодвигает» появление звезды, относит его к неопределенному времени. И неопределенный пока

² По мнению О. Лекманова, из нескольких слов, даже не названных, а подразумеваемых, может вырастать «вся образность стихотворения» (см.: Лекманов О. О луне и реке в «Рождественском романсе» // Иосиф Бродский и мир: Метафизика. Античность. Современность. – СПб., 2000. – С. 245–250). Приведем один из примеров не названного, но отчетливо различимого образа у Манделъштама. Развевающиеся на ветру флаги – одна из опознаваемых манделъштамовских картин:

Только там, где твердь светла,
Черно-желтый лоскут злится –
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла!
(«Императорский виссон...»).

В другом случае о флагах не говорится, однако их наличие не вызывает сомнений – «А над Невой – посольства полумира» («Петербургские строфы»). Посольства опознаются по флагам, а заодно и влекут за собой пушкинскую цитату из «Медного всадника» – «Все флаги в гости будут к нам». В «Сохрани мою речь...» ключевым словом-образом нам представляется Рождественская звезда.

адресат, к которому обращена мольба «сохранить речь», тоже отодвигается вдаль в глубоком пространстве первых четырех строк. Императивность и условность с самого начала сообщают всему тексту напряженность – просьба «сохранить речь» может быть не исполнена, звезда может не появиться.

Рождественская звезда в первой строфе позволяет и в дальнейшем тексте усматривать пересечения с евангельским сюжетом: «плахи», «казнь» и «сад» нетрудно связать с Гефсиманским садом и с казнью Христа, а в обращении к «отцу» («Сохрани <...> и за это, отец мой») с известной долей условности можно услышать Моление о чаше. Однако ассоциативные связи с Евангелием – это только один семантический план из множества планов, в которых конструируется образ лирического героя. Для поэзии Мандельштама характерна эмоциональная отстраненность, каждый намеченный сюжет не проигрывается для лирического героя до конца, а то и дело заменяется каким-нибудь новым: герой как будто не может вполне отдаться какой-нибудь одной из своих многочисленных ролей. Ни один из мандельштамовских циклов явно не прочитывается как «лирический роман». На пересечении разных сюжетов, на выравнивании их разной эмоциональной тональности выкристаллизовывается образ героя. Вероятно, здесь можно сослаться на С.С. Аверинцева, который пишет о «неинтимности»³ Мандельштама, о том, что «на вещи <...> Мандельштам смотрит с огромной дистанции; это для него как будто озадачивающие курьезы, чья конкретность до конца растворена в интеллектуальной эмоции удивления, настолько равномерного, что кажущегося спокойным»⁴.

В стихотворении «Сохрани мою речь...» намечен, но отстранен от героя евангельский сюжет; еще несколько реминисцентных срезов важны для создания главного образа. Если пристальнее всмотреться в те строки, где появляется Рождественская звезда, то можно отметить не только зеркальность изображения, его нереальную, условно-императивную модальность, но и противоположные атрибуты этой словесной картины. Казалось бы, образ-отражение должен быть нечетким и расплывчатым, однако контуры звезды, напротив, отчетливы и остры. Отчетливость передается неожиданным и потому

³ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Аверинцев С.С. Поэты.* – М., 1996. – С. 222.

⁴ Там же. – С. 214.

выразительным сравнением звезды с рыбой («отразилась семью плавниками») и указанием на совершенно точное (почти невозможная точность для предмета, который видится отраженным) количество лучей—семь. Правда, символичность—а в центре раннехристианских символических значений рыбы стоит Иисус⁵—несколько «развешествляет» рыбу с семью плавниками. Символично и число «семь», но и оно играет свою роль в зрительном усилении зеркальности, поскольку считается, что Рождественская звезда была четырнадцатилучевой⁶: вторичность отображения в зеркале воды как будто поглощает половину лучей.

Вопреки символичности семилучевая звезда отчетливо прорисовывается ярким блестящим пятном на черном фоне («Как вода <...> должна быть черна и сладима»). И даже ее восход хоть и сдерживается условной модальностью, но все-таки зрительно имитируется при помощи синтаксиса: фраза со звездой инверсирована так, что многочисленные обстоятельства («к Рождеству», «семью плавниками») «оттесняют» от сказуемого «отразилась» подлежащее «звезда» до тех пор, пока предложение, наконец, не достигнет завершения. В конце фразы, стиха, строфы подлежащее внезапно раскрывается, оправдывая нагнетенное синтаксической инверсией ожидание, внезапное появление звезды в стихе как будто повторяет ее долгожданное появление в небе. Все сложное, двухосновное предложение по вертикали «растянуто» между двумя рифмующимися подлежащими: «вода»—в начале, «звезда»—в конце, между ними—провал, похожий на отражающую глубину колодца.

Несколько ранних мандельштамовских текстов тесно смыкаются с «Сохрани мою речь...». Один из них—«Отравлен хлеб и воздух выпит...» заканчивается так:

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает—остается
Пространство, звезды и певец!

Как видно, поэт («певец») оставлен в пустом пространстве, существующем только благодаря звездам, они задают пространству ориентиры и тем самым формируют его. А для героя, как уже

⁵ *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.*—М., 2001.—С. 183.

⁶ *Там же.*—С. 432.

многократно отмечалось в мандельштамоведении, звезды—почти всегда источник ранящей боли. Боль, несчастье и усталость есть и в «Сохрани мою речь...»: «привкус несчастья» составляет главное свойство речи в стихотворении, а речь с «привкусом» несчастья, с привкусом боли для Мандельштама—это речь поэта. Возможно, поэтому «Сохрани мою речь...» часто рассматривается как развернутое обращение лирического героя-поэта к «отцу»—языку⁷.

Ранящий звездный блеск определяет границы кинестетического поля лирического героя. Чрезвычайная осязательная восприимчивость входит в противоречие с «неинтимностью», отстраненностью лирического «я» Мандельштама, с его свободными и как будто равнодушными переходами от одного времени к другому, от одного сюжета к другому. Именно кинестетическая восприимчивость противостоит «неинтимности» лирического героя. Углубляясь в поэтическую этимологию острого, резкого и режущего в стихах Мандельштама, Г. Г. Амелин и В. Я. Мордерер цитируют поэму Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка»:

Hier hab ich Spitzen, die feiner sind
Als die von Brüssel und Mecheln,
Und pack ich einst meine Spitzen aus,
Sie werden euch sticheln und hecheln⁸,

обращая особое внимание на слово «die Spitze», которое распадается у Мандельштама на «шпиль» и «спицы» для плетения словесного кружева⁹.

Сюда же по значению примыкает «*sticheln*», от которого образовано название инструмента гравировальщика¹⁰—штихель. Поэт

⁷ См., например: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама.—СПб., 2002.—С. 49.

⁸ В переводе В. Левика:

Я там ношу кружева острот
Потоньше брюссельских кружев,
Они изранят, изрежут вас,
Свой острый блеск обнаружив...

⁹ *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама.—М.—СПб., 2000.—С. 50–51.

¹⁰ Работа художника-гравировальщика—тема многих стихотворений Мандельштама, таких, например: «Как дерево и медь Фаворского полет...», «Дышали шуб меха. Плечо к плечу теснилось...» и пр.

и гравировальщик уравниваются, когда немецкое «*итихель*» находит фонетический отзвук у Мандельштама в *стихе* и *стиле*. Стих и стиль непременно остры, отсюда—представление о поэте как о мучителе («Лермонтов—мучитель наш»)¹¹. Парадокс заключен в том, что мучитель—это одновременно и мучимый: письмо мучительно («Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг / Свинцовой палочкой молочной») как для того, кто пишет, так и для всего, на чем письмо оставляет след, а это может быть бумага, камень и весь мир—и внешний по отношению к лирическому «я», и внутренний. Лирический герой-поэт оказывается субъектом и объектом мучения, что характерно для «Сохрани мою речь...» (казнящий с топором в руках и казнимый) и для многих других текстов Мандельштама. Иногда совмещение двух противостоящих, но и неразделимых позиций приводит к «раздвоению» точки зрения лирического героя, как в эпиграмме 1911 года:

О небо, небо, ты мне будешь снится!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла!

Геометричная лаконичность эпиграмматического жанра позволяет резко ощутить черту, проходящую между второй и третьей строчкой: если два первых стиха—это повествование «изнутри» описанной ситуации, то два последних—это взгляд на ту же ситуацию издалека и сверху. Лирический герой сгорает внизу, молит о пощаде и в то же время непостижимым образом видит все с высоты как отраженную картину.

Уподобление ушедшего дня сгоревшему листу бумаги позволяет прочитывать эпиграмму как развертывание поэтической формулы «пламень вдохновенья». За сгоревшей страницей, возможно, стоит невоплощенная или исчезнувшая речь, сожженная преизбытком творческого чувства,—Мандельштам часто акцентировал внимание на подобных моментах. Например, судьба Батюшкова представлялась ему идеальной поэтической судьбой, оборванной на пороге своего полного гармонического воплощения (напомним, что о Батюшкове у Мандельштама сказано—«записная книжка нерожденного Пушкина»,

¹¹ Ср. в другом стихотворении: «Как будто вколачивал гвозди / Некрасова здесь молоток». Подобные примеры можно умножать.

«погиб от Тассовых чар, не имея к ним Дантовой прививки»).

В чем-то стихотворение «Сохрани мою речь...» подобно эпиграмме «О небо, небо...». «Рождественская звезда» делит первую строфу на две части, появившись, она дает третьей и четвертой строчкам первой строфы новую пространственную перспективу, более широкую и более отстраненную, чем та, которая определяет изначальную область видения лирического героя, погруженного в «несчастье» и «труд». Слабый, измученный герой вдруг получает полномочное всевидение. Кроме того, в первых двух стихах для «труда» нет никаких определений, кроме тех, что прямо или косвенно относятся к огню: «дым», «смола», «деготь»; в качестве результата «труда» должна быть сохранена речь—здесь, как и в эпиграмме «О небо, небо...», вырисовывается фигура поэта, сжигаемого творческим пламенем. А в следующих двух строчках огонь как будто гасится, уступая место своей противоположности—воде.

Звездное небо и лирический герой, ему предстоящий, в «Сохрани мою речь...» повторяют ситуацию из процитированного стихотворения «Отравлен хлеб и воздух выпит...»: «Все исчезает, остается / Пространство, звезды и певец!». Эта восклицательная строчка вводится как цитата («если подлинно поется»), которая имеет не конкретный источник, а обобщенно («поется») указывает на романтическую традицию изображения звездного неба. Тем не менее, один текст четче и яснее, чем другие, проступает в интертекстуальном поле тогда, когда звезды появляются в стихах Мандельштама 20-х—30-х годов: «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова¹², ноктюрн, в котором певец остается один перед звездным небом, угадывается и в подтексте стихотворения «Отравлен хлеб и воздух выпит...», и в «Грифельной оде» («Звезда с звездой—могучий стык, / Кремнистый путь из старой песни»), и в «Сохрани мою речь...».

Острый эпитет «кремнистый» очерчивает пространственный контур всего лермонтовского стихотворения. В «Грифельной оде»

¹² Последняя строфа стихотворения «Отравлен хлеб и воздух выпит...»—это еще и ответ на державинское «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы» (См.: *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миры и столкновения...—С. 45). Любопытно, что точно так же—в паре с «Рекой времен...» Державина Мандельштам цитирует в «Грифельной оде» «Выхожу один я на дорогу...». Тексты Державина и Лермонтова прочитываются как предсмертное слово, завершающее поэтическую судьбу, эта же интонация объединяет «Отравлен хлеб и воздух выпит...», «Грифельную оду», «Сохрани мою речь...».

Мандельштам вслед за Лермонтовым повторяет слово «кремнистый» и подробно разрабатывает множество фактурных возможностей, которые открывает семантика «кремня»¹³. В одной из строф «Грифельной оды» лермонтовскому слову отдан жест крайнего вопрошания и сомнения, поскольку на цитату из Лермонтова накладывается евангельский мотив о Фоме, вложившем персты в рану на теле Христовом («А я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни»). Похоже по сюжету на «Сохрани мою речь...» и стихотворение 1921 года «Умывался ночью на дворе...»: в звездном свете выкристаллизовывается кремнистый блеск соли:

Умывался ночью на дворе—
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч—как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.

.....
Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

В «Сохрани мою речь»—едва угадывается блеск сахара: «Вода должна быть черна и *сладима*».

Две лермонтовские звезды («звезда с звездой») соединены у Мандельштама в одну и одновременно разъединены в зеркально раздваивающемся «отразилась звезда»¹⁴. Правда, не только лермонтовская «звезда с звездой», но и пушкинские зеркальный

¹³ Главному герою романа А. Битова «Пушкинский Дом», размышляющему над строкой «Сквозь туман кремнистый путь блестит», кажется, что слово «кремень» скрывает многие неназванные детали пейзажа: «Какой упоительный пейзаж в этом стихотворении, а ведь ни одной детали! И все через этот «кремнистый блеск»! <...> Между тем это точнейшая метеосводка <...> кремний—это песок, блестит—лед, и слово «тернистый», неупомянутое по соседству» (*Битов А. Пушкинский дом.*—М., 1990.—С. 287). «Песок» извлекается из контекста целого ряда стихов Лермонтова, где он может быть и смертельно-раскаленным («В полдневный жар в долине Дагестана...»), смертельно-холодным, бледным («Морская царевна»), «ярким» («Русалка») и ледяным. Варьируя лермонтовскую цитату, Мандельштам превращает «кремень» в «сланец», «соль», «сахар» и «лед».

¹⁴ По мнению М.Л. Гаспарова, образ «звезды совести» на дне колодцев восходит к Бодлеру (*Гаспаров М.Л. Поэт и культура* (три поэтики Осипа Мандельштама) // *Гаспаров М.Л. Избранные статьи.*—М., 1995.—С. 356), причем исследователь не называет конкретного текста, из которого заимствован образ. Вероятнее всего, имеется в виду «L'Irrémédiable» («Les Fleurs du Mal»):

хиазм «Звезда печальная, вечерняя звезда» и «Навстречу северной Авроры, / Звездою севера явись» со скрытой идеей сопоставления и конкуренции внутри (героиня ставится вровень с богиней, и должна превзойти ее) были услышаны поэзией XX века. В XX веке образ звезды и ее отражений уже мог вырасти до определения самой поэзии или искусства, как, например, у Пастернака: «И звезду донести до садка / На трепещущих мокрых ладонях» («Определение поэзии»)¹⁵.

Стихотворение «Сохрани мою речь...» написано в 1931 году. По наблюдению Д.И. Черашней, Мандельштам обращается к творчеству Лермонтова особенно интенсивно именно в это время, отмеченное девяностолетием смерти поэта¹⁶, для официальной жизни страны послужившим генеральной репетицией столетия смерти Пушкина. И не только отдаленные переключки с «Выхожу один я на дорогу...» в «Сохрани мою речь...» отсылают к Лермонтову. Возможно, к «Благодарности» восходит и любимая Мандельштамом синтаксическая конструкция «за все (за то) + перечислительный ряд». Эта конструкция употреблена в композиционно соотносимом с «Благодарностью» стихотворении «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...», в «За гремучую доблесть ушедших веков, / За высокое племя людей...» (оба – того же 1931 года), а в сочетании

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir!
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide.

О, светлое в смешенье с мрачным!
Сама в себя глядит душа,
Звездою черною дрожа
В колодце Истины прозрачном.

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
– La conscience dans le Mal!

Дразнящий факел в адской мгле
Иль сгусток дьявольского смеха,
О наша слава и утеха –
Вы, муки совести во Зле!

(пер. В. Левика)

Мандельштама могла привлечь здесь предимпрессионистическая манера создания пейзажа: в ночи, как в негативе («clair et noir»), в зеркальном умножении («son miroir»), в свете маяков («un phare»). У Мандельштама, подобно Бодлеру, изображение звезды импрессионистически колеблется, поскольку симметрия отражения сбивается несоответствием единственного числа множественному – *одна* звезда отражается во *многих* колодцах. Кроме того, в процитированном отрывке из Бодлера герой оказывается, как в «Выхожу один я на дорогу...» и как в «Сохрани мою речь...», tête-à-tête со вселенским пейзажем.

¹⁵ Ср.: у М. Кузмина – «В колодце ль видны звезды, в небе ль?» («Искусство»).

¹⁶ Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. – Ижевск, 2004. – С. 123.

с лермонтовским словом «ненавижу» – в более раннем:

За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать –
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!
(1920)

Обращение к «отцу» в «Сохрани мою речь...» построено по такой же синтаксической модели («за привкус несчастья и дыма, / За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда / <...> И за это...»).

Лирический герой «Благодарности», бросающий дерзкий вызов Богу, антитетичен герою «Выхожу один я на дорогу...», вслушивающемуся в гармонию небес. Противостояние позиций в некоторой мере снимается, когда они сходятся в интертекстуальном поле мандельштамовского текста: вызов «Благодарности» обнажает, главным образом, не протест, а жажду ответа; в «Выхожу один я на дорогу...» также фокусируется сосредоточенность на мечте о «небесном» ответе. Совмещаясь, лермонтовские, в принципе, схожие противоположности атрибутируют еще раз герою Мандельштама одновременно расходящиеся и сливающиеся признаки ропщущего мучителя и мучающегося жадной ответа на мольбу «сохранить речь».

Во второй строфе:

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье, –

«рождественская» тема продолжена, но, как и в начале, она скрещивается со множеством других. Так, например, труд плотника, не просто описанный, но и воссозданный в фонетике (в каждой строфе на фоне ассонанса с широким звучанием на –и-а появляются группы согласных, как будто повторяющие удары по дереву: «терпенья, за совестный деготь труда», «друг и помощник мой грубый», «непризнанный брат, отщепенец», «прицелясь насмерть, городки зашибают в саду»), вместе с упоминанием об отце уводит события стихотворения вперед, от Рождества к детству Христа, к Иосифу-плотнику, мужу Марии.

Удвоение фигуры «отца», достигнутое двойной отсылкой: с одной стороны, к Рождеству, и, следовательно, к Отцу Небесному;

с другой стороны, к плотническому труду, и, следовательно, к земному Иосифу, – повторяет еще на одном уровне эффект зеркальности. Подобно тому, как небесная Рождественская звезда отражается в воде колодцев, высокое заступничество небесного Отца обращается во второй строфе в «труд» и «помощь» отца земного. Удвоение фигуры «отца» удваивает и героя. Сущность лирического «я» остается неясной: кто этот сын, и к какому отцу он обращается?

Зеркальность, будучи одним из основных законов поэтики Мандельштама, имеет сложную природу. «Негатив» и «позитив» не только противопоставлены друг другу, но и сопоставлены так, что чрезвычайно важными оказываются отношения градации¹⁷. Воплощением конкуренции между противопоставлением и градацией в «Сохрани мою речь...» может служить конкуренция темы отец-сын с не менее значимой для текста темой – братства. Семантика братства, совместности находит прямое и косвенное выражение в «*круговом терпенье*», «*совестном дегте труда*», в «непризнанном брате», «*отщепенце в народной семье*». Тема братства корнями уходит в Ветхий Завет, ей присущ трагический характер. Как известно из примеров Каина и Авеля, Измаила и Исаака, Исава и Иакова, Иосифа и его братьев и пр., узы первозданного братского родства всегда разрываются, законы братства нарушаются и уступают место возможности раскаянья и нового, уже осознанного, духовного воссоединения.

История Иосифа Прекрасного быстрее, чем другие

¹⁷ Определяя главные для поэтики Мандельштама построения, Ю.И. Левин подчеркнул «возможность *совмещения* (выделено Ю.И. Левиным) членов дизъюнкции» (Левин Ю.И. О соотношении между семантикой поэтического текста и нетекстовой реальностью // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 54). Совмещение противоречит дизъюнкции, поскольку дизъюнкция предполагает выбор одного из членов (или-или), а совмещение (и) отменяет выбор, конъюнктивно соединяя члены оппозиции. Противоречивое совмещение дизъюнкции и конъюнкции характерно для любого лирического сюжета. Оно определяет его двойную перспективу: неостановимую вечную устремленность в будущее, которая достигается присоединением одного к другому (конъюнкция), и фиксацию только одного неповторимого, отдельного от всего другого, мгновения (дизъюнкция). Соединение отношений противопоставления и градации в семантической структуре стихов Мандельштама служит иллюстрацией этого общего принципа. Обозначая крайние точки противопоставления, такие, например, как *отец-сын*, Мандельштам ищет дополнительные звенья градации (*брат*), которые превращают противопоставление в единство и заставляют текст вращаться между ддящимся, вечным, божественным *и* и мгновенным, земным, хрупким *или*.

ветхозаветные примеры предаваемого братства, вычитывается в стихотворении «Сохрани мою речь...» и потому, что сюжет о Лии, Рахили, Иосифе активно входит, как уже указывалось, в контекст всего творчества Мандельштама; и потому, что Рождественская звезда ассоциируется с одиннадцатью звездами из сна Иосифа, а новгородский колодец—с колодцем («рвом без воды»), в который бросили Иосифа его братья. Более отчетливо, чем в «Сохрани мою речь...», история об Иосифе намечена в стихотворении «Отравлен хлеб и воздух выпит...»: «Как трудно раны врачевать! / Иосиф, проданный в Египет, / Не мог сильнее тосковать!». Колодец и звезды в связи с библейским текстом есть и там: «выпитый воздух» подменяет высохшую в колодце воду, а в «пространстве, звездах и певце» не только отражается цитата из «Выхожу один я на дорогу...», но и сон Иосифа о братьях, и картина звездного неба, которую Иосиф мог видеть, сидя в колодце. «Сохрани мою речь...» и «Умывался ночью на дворе...» по отношению к стихотворению «Отравлен хлеб и воздух выпит...» предстают как негативы: то же самое звездное небо, на которое Иосиф смотрит снизу, из колодца, превращается в звездное небо-отражение, которое в «Сохрани мою речь...» открывается во взгляде сверху.

История Иосифа Прекрасного традиционно толкуется как прообраз жизни Христа¹⁸, такое толкование поддерживается целым рядом параллельных моментов. И если принять во внимание эту историю в подтексте стихотворения «Сохрани мою речь...», то двойственность Иосифа-плотника/Иосифа Прекрасного только подчеркнет острую конкуренцию тем отцовства и братства. Даже на уровне деталей при соотнесении образов стихотворения с ветхозаветным и евангельским текстом улавливается семантическое скольжение от отцовства к братству: одиннадцать звезд во сне Иосифа Прекрасного символизируют пришедших поклониться ему братьев, одна рождественская звезда—появление Иисуса. Однако оппозиция братства-отцовства неоднозначна. Комментируя родословие Христа в Евангелии от Луки, С. Булгаков пишет: «Сын Божий по предвечному рождению изображается как потомок Сына Божия по усыновлению, и в смысле же усыновления, притом ветхозаветного, подзаконного, почитался Иисус “сыном Иосифа”»¹⁹. Основанием

¹⁸ Сбрасывание Иосифа в колодец и вызволение его оттуда трактовалось как положение во гроб Христа и его последующее Воскресение, продажа Иосифа измаильтянам за двадцать серебрянников—как предательство Христа Иудой и пр.

¹⁹ Булгаков С. Первообраз и образ.—М.—СПб., 1999.—С. 246.

для начала родословия Христа от Иосифа, «мужа Марии», служит братство. Отцовство является не его антитезой, а естественным следствием. Перечисленные в двух Евангелиях предки Иосифа открывают для жизни Христа обратную перспективу, уводят его прошлое в ветхозаветные времена. Явно соединяя темы братства и отцовства и скрыто оставляя возможности для двойной ассоциации с ветхозаветным Иосифом Прекрасным и евангельским Иосифом-плотником, Мандельштам использует те семантические схождения тем братства и отцовства, которые идут от Евангелия. В результате оппозиция между Отцом Небесным и земным отцом снимается, они сливаются, и неважно, чей именно сын лирический герой и к какому отцу он обращается.

Несомненными остаются детские черты лирического «я». Соотнесенность с детством Христа, с Рождеством и с Иосифом Прекрасным сообщает тексту некоторую сентиментальность. Как «необычайно чувствительную» характеризует атмосферу библейского сюжета о Иосифе Прекрасном С. С. Аверинцев²⁰; герой Мандельштама – «непризнанный брат», просящий о помощи и защите отца, также создает вокруг себя эмоциональный ореол чувствительности, хрупкости, «детскости». «Детскость» и восприимчивость к боли в поэтическом мире Мандельштама стоят рядом, как в строчке «До прожилок, до детски припухлых желез». Особое значение этой теме у Мандельштама придавал И. Бродский («в девяноста случаях из ста лиризм стихотворений Мандельштама обязан введению автором в стихотворную ткань материала, связанного с детским мироощущением, будь то образ или – чаще – интонация»²¹). Подобно остроте и боли, «детскость» тоже возмещает «неинтимность» героя и внеличный смысл («круговое терпенье», «совестный деготь труда») его судьбы. Надо отметить, что «детскость» и чувствительность имеют отношение и к обобщенному представлению XX в. о Лермонтове, поэте ярких детских воспоминаний и мятежного отроческого вызова. Доводя до предела представления XX века о Лермонтове, И. Бродский в четырех строчках «Стансов городу» (1962) обрисует его судьбу, назвав Лермонтова поэтом-«мальчиком»: «Да не будет дано / умереть мне

²⁰ Аверинцев С. С. Иосиф Прекрасный // Мифологический словарь. – М., 1991. – С. 254.

²¹ Бродский И. Сочинения. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. VII. – С. 172.

вдали от тебя, / в голубиных горах, / кривоногому мальчику вторя»²².

В последней строфе стихотворения Мандельштама:

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи—
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топорщице найду, —

«детская» тема, начало которой положено звездой Христова Рождества, получает новый рисунок. Игра в городки у Мандельштама инвариантна его постоянному мотиву — игре в бабки («а в Угличе играют дети в бабки», «и в бабки нежная игра», «дети играют в бабки позвонками умерших животных»). Интертекстуальный корень этих игр В. В. Мусатов²³ видит в эпиграмме Пушкина «На статую играющего в бабки», следовательно, детство Пушкина и царскосельский сад открываются и как дальний фон для стихотворения «Сохрани мою речь...».

Другая эпиграмма Пушкина — «Отрок», соседствующая с «Царскосельской статуей» и включённая в царскосельский текст А. Ахматовой («Смуглый отрок бродил по аллеям...»)²⁴, дополняет тот же детский, лицейский фон стихотворения «Сохрани мою речь...» мотивом отрока — «помощника царям». Образы пушкинской эпиграммы о Ломоносове расплывчато проходят через все стихотворение Мандельштама: рыба-звезда в воде колодца («Невод рыбак расстилал»), пойманные и заключённые в бадью князя («Будешь умы уловлять»), сами герои — сын и его отец («Мальчик отцу помогал») и, наконец, поиски «топорщица» «для казни петровской» («будешь помощник Царям»). Но дело даже не в этих смутных перекличках, а, скорее, в перекличках пушкинского и мандельштамовского текстов с Евангелием, в самой теме отца-царя и сына-помощника.

Как известно, в пушкинском «Отроке» две точки зрения — настоящего и будущего, два разных взгляда проводят в середине стихотворения разделительную черту. Между «мальчик

²² Начинаясь портретом Лермонтова, «Стансы городу» заканчиваются реминисценцией из Мандельштама («с красотой твоей / и с посмертной моей правотой») — ср.: «Я скажу тебе с последней / Прямотой».

²³ Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама. — Киев, 2000. — С. 375.

²⁴ Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. — М., 1994. — С. 22–25. В «Смуглом отроке...» Ахматовой сочетается тема лицейского отрочества Пушкина с мотивом «берегов», который влечет за собой ассоциации с морем, с пушкинским «Отроком».

отцу помогал» и «будешь умы уловлять» лежит провал, но состоявшаяся и завершенная жизнь Ломоносова обеспечивает достоверность двойному «будешь» в третьем стихе и восстанавливает разрыв между частями. Судьба героя как будто на миг «зависает» на волоске и торжественно спасается, но разрешение ситуации происходит не изнутри ее самой, а извне: в другом пространстве, в другом времени, в другой точке.

Ю. Н. Чумаков находит, что такой принцип эпиграмматического построения идет из XIX века от Пушкина, от Батюшкова:

С отвагой на челе и с пламенем в крови
Я плыл, но с бурей вдруг предстала смерть ужасна.
О юный плаватель, сколь жизнь твоя прекрасна!
Вверяйся челноку! плыви! –

в XX век, к Мандельштаму, к его эпиграмме «О небо, небо, ты мне будешь сниться...», на связь которой со стихотворением «Сохрани мою речь...» уже указывалось. В миниатюрной эпиграмме Батюшкова между стихами, соединенными банальной рифмой *ужасна/прекрасна*, происходит резкий слом: меняется масштаб, а точка зрения перемещается с земли на небеса. Более того, меняется даже лирический герой, место гибнущего человека как будто занимает всевидящий, спасающий Бог.

Сила эпиграмматического деления, таящая в себе временной и пространственный провал, ставит акцент на риске неосуществления высокой предназначенности. Риск неосуществления служит внутренней пружиной сюжета «помощник царям» в «Сохрани мою речь...». Герой помогает царю («И для казни петровской в лесах топорщице найду»), но и сам нуждается в помощи («Мой друг и помощник мой грубый»), а его «труд» помогает врагам («Обещаю построить такие дремучие срубы, / Чтобы в них татарва опускала князей на бадье»). Образуется противоречивая цепь, в которой проявляется широкая семантическая амплитуда слова «помощник», обеспеченная укорененными в культурной традиции противоречиями внутри сюжета «царь и помощник». Занимая разные места, царь и его помощник, по сути, оказываются на одном месте: только помощник может сделать для царя то, что не может никто другой, поэтому, будучи ниже царя, он становится одновременно и выше, и на этой рискованной высоте, скрывающей опасность обращения из помощника во врага, его самого постигает царское одиночество и жажда помощи. Поэтому

отношения царя и помощника—это всегда острая игра по равным правилам в братстве друг с другом и в то же время в соперничестве, в противостоянии друг другу насмерть.

У Мандельштама образ лирического героя обведен сразу несколькими контурами сюжета «помощник царя» с разными источниками: помощник фараона Иосиф Прекрасный; Лермонтов, чья обращенность к царю чрезвычайно сильна и враждебна; и, наконец, Пушкин. Лермонтовский реминисцентный срез в «Сохрани мою речь...» самый острый, в нем лирическому герою отведена роль помощника-врага. Лермонтовское противостояние, сомнение и вопрошающая жажда Небесного ответа, естественно, проецируется на отношения с царем, которого такая проекция возносит и низвергает («Но есть и Божий суд...») одновременно. Пушкинский цитатный пласт вносит в стихотворение Мандельштама другую, отличную от лермонтовской, эмоцию.

Как след начатой Петром I эпохи Просвещения в пушкинском веке осталась идеальная цель царскосельского лица—дать царю помощников. Но в стихотворении Мандельштама проступает не просто царскосельский, лицейский, «детский» фон, а, скорее, фон, определенный лицейскими рефлексам в позднем творчестве Пушкина. Все пушкинские тексты, которые косвенно цитирует Мандельштам в «Сохрани мою речь...» («Отрок», «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки»), написаны в 1830 и 1837 годах. Следует отметить еще, что соседство плотничьих мотивов и «казни петровской» у Мандельштама идет и от знаменитого пушкинского определения «царь-плотник», данного Петру I в «Стансах» 1827 года («То академик, то герой, / То мореплаватель, то плотник»), следовательно, к пушкинским эпиграммам в подтексте «Сохрани мою речь...» нужно прибавить еще и «Стансы», написанные, как известно, после беседы с Николаем I 8 сентября 1826 года. Отсылкой к «Стансам» в мандельштамовском тексте фиксируется тот момент, когда поэт, не отвергая роль помощника, не отказывает тем самым царю в братстве и милости; момент, когда многочисленные возможности, положенные просветительским замыслом лица, должны воплотиться вместе с совершающимся выбором.

Таким образом, к одной «детской» интонации, по которой можно распознать стихи Мандельштама, его стилистика не сводится. Слабый разночинец, нежный Парнок—alter ego автора в прозе Мандельштама,—это лишь одна из ипостасей, составляющих

образ мандельштамовского лирического героя. В «Сохрани мою речь...» детское мироощущение соединено с предельно взрослым, с «последней прямою», с предгибельным молением. Все главные евангельские события от начала до конца, важнейшие вехи русской истории²⁵ и вся жизнь лирического «я» от детства до гибельной черты совмещены в трех строфах. Цитируя «Стансы», «Надписи», «Отрока», Мандельштам отстраняет и разыгрывает детские нежные предчувствия высокой предназначенности, претворяет их в милость и помощь царю, означающую смертельную игру со- и противостояния, и только исход этой игры еще ни для кого не открыт так, как открыта для Пушкина в «Отроке» уже состоявшаяся судьба Ломоносова или для Ахматовой в эпиграмме «Смуглый отрок бродил по аллеям» – судьба Пушкина.

Тема «семейного сходства», братства, «кругового терпенья» возникает как следствие ангажированности героя на помощь царю, на волю родовой, братской, народной судьбы, через включенность в которую только и может осуществиться (или не осуществиться) личная судьба, судьба любимого, отмеченного царского сына²⁶. Появлением звезды Рождества в первой строфе Мандельштам намечает высокую параллель для лирического «я», но не проводит ее до конца, оставляя на самой грани неосуществления. Так, на грани неосуществления и в сильнейшем предчувствии осуществимости остается моление лирического героя «сохранить речь».

Первую строку стихотворения «Сохрани мою речь...» десятилетие спустя, в 1942 году, процитирует А. Ахматова, позже – И. Бродский (в VIII части «Колыбельной трескового мыса»). Достаточно точно сохраняя контур цитаты, Ахматова и Бродский по-разному изменяют местоимение «*мою*», откликаясь на неустойчивое в своей высокой параллели лирическое «я» текста Мандельштама. Бродский вообще уберет личное местоимение, заменив его указательным словом – «Сохрани на долгие времена / *Эти* слова», и всегда будет избегать аналогий между своим

²⁵ Движение русской истории от новгородской древности до эпохи Петра I видит в «Сохрани мою речь...» Д. И. Черашняя. См.: *Черашняя Д. И.* Осип Мандельштам: «лирическая трилогия» о России // Кормановские чтения. Материалы международной конференции «Текст 2000». – Ижевск, 2002. – Вып. 4. – С. 243.

²⁶ Отношения *отец/сын/брат* в поэтике Мандельштама соответствуют не менее значимые и неоднократно подвергавшиеся анализу отношения *сестра/жена/дочь*. См., например: *Тарановский К.* Опозиии и поэтике. – М., 2000. – С. 90; *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миров и столкновения Осипа Мандельштама. – С. 302–303.

лирическим героем и библейским Иосифом, как в ответе на вопрос, почему в «Сретенье» Иосифа нет рядом с Марией²⁷. А. Ахматова, в 1931 году подсказавшая Мандельштаму определение «совестный» для «труда»²⁸, в «Мужестве» (1942), напротив, на место косвенного и единственного мандельштамовского «мою» поставит «мы». И в эхе мандельштамовских строк ахматовское братское, народное «мы»—«И мы сохраним тебя, русская речь»—будет звучать как «мы» скульптурно-античное и царственно-одинокое.

²⁷ *Бродский И.* Большая книга интервью.—М., 2000.—С. 15. В другом стихотворении на библейский сюжет—«Рождественская звезда» Иосифа рядом с Марией тоже нет.

²⁸ Устные свидетельства того, что «Сохрани мою речь...» посвящено А. Ахматовой, приводятся в комментарии А.Г. Меца. См.: *Мандельштам О. Э.* Полное собрание стихотворений.—СПб., 1995.—С. 582. См. также: *Шиндин С. Г.* К интерпретации стихотворения «Сохрани мою речь навсегда» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева.—М., 2000.—С. 640, 645–646.

Анализируя «Сохрани мою речь...», мы оставили в стороне уже подробно описанную «историческую» линию, выстраивающуюся на пересечении «русской» и «татарской» («татарва») тем. Нельзя не заметить, что затекстовая соотнесенность с Ахматовой актуализирует и «татарские» мотивы ахматовской лирики («Мне от бабушки-татарки...») в интертекстуальном поле стихотворения Мандельштама.

Микроцикл Б. Пастернака «Зимнее утро»: межтекстовые семантические связи¹

«Зимнее утро» – это один из четырех календарных микроциклов «Нескучного сада», самой сложной по составу, самой значительной по объему финальной части книги Б. Пастернака «Темы и вариации»² (1923). Четкая соотнесенность с временами года и равномерное распределение текстов в «Зимнем утре», «Весне», «Сне в летнюю ночь» и «Осени», подчеркнутое подзаголовком «Пять стихотворений»³, имеющихся у каждого из микроциклов, выделяет и объединяет их в составе «Нескучного сада», создает впечатление размеренного движения времени, известной и неизбежной смены одного времени года другим. И в то же время можно наблюдать ритмическое колебание, «мерцание» четности и нечетности: «пять» становится ключевым числом, задающим ритм внутри каждого микроцикла, тогда как времени года четыре. Впечатление «устойчивой неустойчивости» становится у Пастернака частью темы годового временного круга.

Подзаголовок «Пять стихотворений» перекликается с заглавием первой части книги – с «Пятью повестями», что поддерживает колебание четности/нечетности колебанием между стихом («Пять стихотворений») и прозой («Пять повестей»), между лирикой и эпосом. Поскольку четыре времени года по пять стихотворений завершают «Темы и вариации», а «Пять повестей» их начинают, то эта перекличка связывает первый и последний циклы, образуя своеобразное «замыкание круга» в масштабе всей книги. Темы, мотивы и сюжеты «Пяти повестей» проходят через всю книгу, проигрываются в разных вариациях, преобразуются, направляясь от «прозы» к «лирике» и обратно.

Почти все разрозненные стихотворения «Нескучного

¹ Глава написана совместно с К. В. Абрамовой.

² Заглавие книги, как и тексты стихотворений, передаются нами в современной орфографии по изданию: *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч. с приложениями. В 11-ти тт. – М.: Слово/Slovo, 2003–2004. В первом издании заглавие выглядело как «Темы и варьяции» (*Пастернак Б.* Темы и варьяции: четвертая книга стихов. М. – Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1923).

³ Отметим, что у микроцикла «Два письма» подзаголовка нет, но в самом его названии уже содержится указание на количество входящих в него текстов. Такое строение цикла (разбивка на части с указанием количества фрагментов) восходит, возможно, к музыкальным циклическим формам.

сада»–«Нескучный», «Орешник», «В лесу», «Спасское» и др. по мотивам, развитию тем напоминают о жанре элегии, где описание годовой смены времен года сопровождается печальными медитациями о жизни и смерти, о власти времени над человеком, размышлениями на тему вечности. «Пейзаж лишен конкретности и ситуативности,–пишет В.Н. Топоров, рассматривая элегию Жуковского «Сельское кладбище»,–он уже не является той рамкой, в которой разворачивается действие; он расчленяется, по сути дела, на ряд пейзажных patterns, воспринимаемых как типовые картинки утра или вечера, зимы или лета, которые наполняются привычными и милыми элементами быта»⁴, нетрудно убедиться, что Пастернак не остается в стороне от этой традиции. Нам хотелось бы показать, как один из четырех календарных микроциклов–«Зимнее утро» (три других построены аналогично) моделирует образ элегического движения времени, жизни лирического героя и человека вообще. Мы будем следить, прежде всего, за семантическими линиями цикла, которые выявляют плотность и тесную связь между отдельными текстами микроцикла «Зимнее утро», цикла «Нескучный сад» и всей книги «Темы и вариации». Смысловая концентрация и связность характеризует стиль Пастернака, который открывает свои правила и начинает поддаваться дешифровке при внимательном аналитическом рассмотрении от текста к тексту.

* * *

Первое стихотворение «Зимнего утра» «Воздух седенькими складками падает...»⁵ насыщено зимними и детскими мотивами⁶:

⁴ Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского // Russian Literature.–Amsterdam,–1981.–№ X.–Р. 31.

⁵ В дальнейшем мы будем пользоваться сокращенными наименованиями стихотворений, снабженными их порядковым номером в микроцикле: «Воздух седенькими складками падает...»–1ВССП, «Как не в своем рассудке...»–2КНВСР, «Я не знаю, что тошной»–3 ЯНЗЧТ, «Ну, и надо ж было, тужась...»–4 ННБТ, «Между прочим, все вы, чтицы...»–5 МПВВЧ.

⁶ Заголовок микроцикла, отсылающий к Пушкину, становится своеобразным указанием на тему детства, детских зимних забав у Пушкина: «Вот бегают дворовый мальчик,/ В салазки жучку посадив,/ Себя в коня преобразив;/ Шалун уж заморозил пальчик:/ Ему и больно и смешно,/ А мать грозит ему в окно...» («Евгений Онегин»).

Воздух седенькими складками падает.
Снег припоминает мельком, мельком:
Спатки – называлось, шепотом и патокою
День позападал за колыбельку.

Перечень живописных моментов детских сказок («Все, бывало, складывают: сказку о лисице,/ Рыбу пошвырявшей с возу...»), описание болезненной, детской «органики» («Зуб, бывало, ноет: мажут его, лечут его...»), множество детских вещей и примет детства (колыбелька, варежки, тетради с каракулями) создают эффект вещественности, осязаемости мира. Мотив детства как чрезвычайно характерный и важный для Пастернака отмечали многие исследователи, к примеру, Ю. Н. Тынянов: «Детство, не хрестоматийное “детство”, а детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи <...> Его трудный язык точнее точного, – это интимный разговор, разговор в детской»⁷.

Ореол детства образуется не только посредством называния предметов и явлений, ассоциирующихся с ним, но и посредством особых языковых приемов. Зима представляется «начальной порой», младенчеством, еще не овладевшим языком, и в текстах появляются неправильные, по-детски искаженные формы слов, имитирующие слова взрослых, говорящих с ребенком на его языке («спатки»), слова с оттенком просторечности («мурашки», «мельком»), неправильные грамматические формы или ударения («лóжится»). Сюда же, в ряд «детского» входят слова с уменьшительными суффиксами («кожица»), народной окраской, расходящиеся затем по всему зимнему микроциклу. А поскольку использование необычных, «неправильных» слов в поэтическом тексте – один из излюбленных приемов Пастернака⁸, то и не детские, но необычные и нетипичные для лирики слова начинают прочитываться приобретать детскую интонацию: «Пентюх и головотяп⁹...» (3 ЯНЗЧТ); «Темной рысью в серых ботах...», «Шумит: какою пробкой / Таковую рожу выжег...» (4 ННБТ); «Вот и вся вам

⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Издательство «Наука», 1977. – С. 184.

⁸ См., например: Смолицкий В. Г. Язык улицы в поэзии Б. Пастернака // Язык и стиль произведений фольклора и литературы: Межвузовский сборник научных трудов. Воронеж, 1986. С. 103–109.

⁹ Здесь и далее в примерах из Пастернака *курсив наш* – К. А., Е. К.

недолга...» (5 МПВВЧ).

Ассоциируясь с детством, зима у Пастернака становится слепком сна сознания, с его младенческой непроясненностью, застывшим, заторможенным созерцательным и осязательным состоянием. Вечер, сон, засыпание—это тоже один из ключей к стихотворению 1ВССП («спатки», «бесшумные», «сонными»). Однако мотивы сна, замирания соседствует с постоянным движением, часто передаваемым словами с семантикой активного действия и яркой экспрессивной окраской: «...сказку о лисице, / Рыбу пошвырявшей с возу..»; «На бегу шурша метелью по газете, / За барашек грив и тротуаров выкинулась...»; «Иной, не отрываясь / От судорог страницы...»; «Вихрь берется трясть впотъмах / Тминной вязкою баранок»; «И поднять содом со шпилей / Над живой рекой голов...»; «И Чайковский на афише/ Патетично, как и вас, / Может потрясти, и к крыше, В вихрь театральных касс».

Интересно, что в «Зимнем утре» развивается погодный сюжет: начинаясь с тихого, сонного снегопада детства («Воздух седенькими складками падает»), семантические линии микроцикла устремляются к бурям и метелям юности («А потом, поздней <...> Дуло и мело...»), к осенним вихрям, которые гораздо страшнее и интенсивнее зимних бурь («Рушащийся лист с конюшни <...> Вихрь берется трясть впотъмах»—«Я не знаю, что тошней...»). Мотивы предзимних бурь уже предсказаны в цикле «Болезнь», где смерчами и буранами отмечено революционное время 1918 года:

Остаток дней, остаток вьюг,
Сужденных башням в восемнадцатом,
Бушует, падает вокруг,
Видать—не наигрались насыто.

За морем этих непогод
Предвижу, как меня, разбитого,
Ненаступивший этот год
Возьмется сызнова воспитывать.

(«Кремль в буран конца 1918 года»)

Не только 1ВССП, но и весь микроцикл «Зимнее утро» как будто продолжает «Болезнь», где тоже переплетены темы зимы и детства, любви, укрощающей стихию природы и истории, и все это пронизано состояниями болезни, болезненности, то детской, то творческой, то любовной:

Зуб, бывало, ноет: мажут его, лечат его
В докторском глазу ж—безумье...
(1 ВССП)

Иной, не отрываясь
От судорог страницы...
(2 КНВСП)

Я не знаю, что тошней:
Рушащийся лист с конюшни
Или то, что все в кашне,
Всё в снегу, и всё в минувшем
(3 ЯНЗЧТ)

И 1ВССП, и весь цикл «Зимнее утро» имитирует не только годовой ход времени, но и суточный. Несмотря на название «Зимнее утро», первые два текста микроцикла—это описание переходного суточного времени: от вечера и ночи к утру, поэтому в колористике «Воздуха седенького» доминирует серый («седенький», «серый»), в котором из-под ночной тьмы проступает дневной свет. Второе стихотворение «Как не в своем рассудке...» еще более контрастно, в нем нарисована черно-белая зима, но речь об этом еще пойдет впереди. Сам момент перехода от вечера и ночи к утру, от тьмы к свету, обозначенный у Пастернака, напоминает о «Зимнем утре» Пушкина с его описанием вечера («Вечор, ты помнишь, выюга злилась...») накануне морозного и солнечного утра.

Композиция 1ВССП может быть интерпретирована как 5+2: первые пять строф—это детство (совсем раннее—«бывало», и чуть более позднее—«А потом, поздней...»), а две оставшиеся (шестая и седьмая)—это взрослое «нынче». Прошлое и настоящее накрепко связаны между собой как лексически, при помощи местоимений тождества («Та же нынче сказка <...> Та же нынче жуть»), так и рефренами: последние две «взрослых» строфы завершают те же строки, что завершают второе и третье четверостишие начальных «детских» строф: «Серой рыболовной сетью», «Зимний изумленный воздух». Оба рефренных стиха насыщены семами пустоты и прозрачности («воздух», «сети»).

Один из главных образов стихотворения—сеть называется метонимическим способом, упоминанием сказки о лисице, обманувшей волка («Все, бывало, складывают: сказку о лисице./ Рыбу пошвырявшей с возу...»), но в сказке волк и лиса ловят рыбу

волчьим хвостом, сеть же появляется лишь по смежности с пойманной рыбой¹⁰. Рыболовная сеть ассоциативно связана с морем¹¹ (морские, водные мотивы будут слегка развиты в четвертом стихотворении), и эта, неожиданная для городского текста, ассоциация возвращает читателя к другим частям «Тем и вариаций», где тоже совмещаются и взаимозаменяются водное и земное: море превращается в степь («Он стал спускаться. Дикий чашник/ Гремел ковшом, и через край/ Бежала пена. Молочай,/ Полынь и дрок за набалдашник/ Цеплялись, затрудняя шаг./ И вихрь степной свистел в ушах»–«Вариации. 2. Подражательная»), а Кремль–в корабль («Болезнь», «Кремль в буран конца 1918 года»). В цикле «Я их мог позабыть» море неожиданно замещает небо, которое, в свою очередь, оказывается на том месте, где должны быть дома, и становится метафорой города и вдохновения («Так открываются, паря/ Поверх плетней, где быть домам бы»–«Так начинают. Года в два...»). Море в московских, городских стихах Пастернака расширяет пространство стиха, которое у Пастернака, казалось бы, не склонно к расширению, а, напротив, склонно к концентрации на вещах, к «интерьерности». Сочетание вещественной и осязательной концентрации с расширенным внешним пространством и его стихийностью служит наглядной иллюстрацией константной пастернаковской метаморфозы «я» и мира, взаимодействия и взаимообмена одушевленного, личного со стихийным, природным¹².

¹⁰ Отсылки к пушкинским текстам включают в себя и «Сказки о рыбаке и рыбке» в связи со сказочным мотивом рыболовной сети.

¹¹ Как показал А. К. Жолковский на примере стихотворения «Матрос в Москве» (1919), море Пастернака входит в московский контекст, в связи с темой революции, родственной в восприятии поэта водной стихии, распространяющейся от морского и революционного Петербурга (и от «Двенадцати» Блока) к сердцу страны, к Москве: «Противопоставление двух столиц, заложенное в заглавии стихотворения,... оживает, чтобы быть преодоленным: в Москве обнаруживаются черты Петрограда–морского порта и, подразумевается, города революции» (См.: *Жолковский А. К.* «Чтоб фразе рук не оторвало...»: Матросский танец Пастернака // *Звезда*, 2012, №2. Электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2012/2/zh15.html>).

¹² «Пастернак мало говорит о себе и от себя, старательно убирает, прячет свое «я». При чтении его стихов подчас возникает иллюзия, что автор отсутствует даже как рассказчик, как свидетель происходящего, и природа начинает объясняться от собственного имени <...> Пастернак предпочитает, чтобы «снег» или «дождь» говорил за него и вместо него. Это приводит к тому, что природа, переняв роль поэта, повествует уже не только о себе, но и о нем самом–«не я про весну, а весна про меня, не я про сад, а сад про меня»<...> Но именно потому, что природа рассказывает о поэте,

Мотив сети, накинута́й на мир и потом свернутой, поддерживается целым рядом образов: это похожий на сеть воздушный снегопад и снежное покрывало, состоящее не из сплошного монолита, а из напластований («складки»), это продырявленный мешок в сказке про лисицу, это тетрадь с клетками-дырками («Сумок и снежков, линованное, клетчатое / С сонными каракулями в сумме»), это окно, откуда герой, как сквозь сеть оконной рамы, смотрит на улицу («Ватная, примерзлая и байковая, фортковая»), это время, которое тоже не монолитно, а как будто «ячеисто», это процесс припоминания, то отдаляющего, то приближающего предметы и ситуации. Одна из вариаций мотива сети – покров, а, значит, семы собирания и рассеивания, складывания и раскладывания входят в семантическое гнездо сетей: «седенькими складками падает», «в бесшумные складки ложится», «бывало, складывают», «сложеньем», «в сумме», «свертывает» / «пошвырвавшей», «выкинулась», «безгнездых». Смена ночи днем, то есть ход времени описываются у Пастернака как игра сознания, покрывающего явь сетями детских снов, снов вдохновения и любви. Приведем здесь, возможно, в чем-то близкое поэтике Пастернака, созвучное строчке «Снег припоминает мельком, мельком...» философское описание сна как покрывающего туманность, которая недоступна повседневной жизни: «Сновидение всегда потом, после, это вид припоминания, не памяти. Сон припоминается, это как бы другая жизнь, в которой вы побывали, но другая жизнь более прозрачная и ясная, чем та, которой живут повсеместно. Сон – другая жизнь, вероятно, наиболее подлинная и более реальная, чем та, которую мы привыкли сочетать с бодрствованием и считать единственной жизнью»¹³.

Еще одной сильной темой ИВССП является тема сказочная, причем среди обилия сказочных и «народных» образов и слов чуть более отчетливо видны две отсылки: к сказке о волке и лисице и к «мурлыкиной» сказке в шестой, «взрослой» строфе. Местоимение тождества – «Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина...» позволяет

а он, перестав занимать центральное место, растворился в ней, образы Пастернака лиричны. Сама природа осознается как лирический герой, а поэт – повсюду и нигде. Он – не сторонний наблюдатель природы, а ее подобие, двойник, живущий внутри нее и становящийся то морем, то лесом» (*Синяевский А.* Поэзия Пастернака // *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М., 1961. С. 20–21).

¹³ *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М., 2006. – С. 411.

подумать, что речь идет об одной сказке, однако сказок в «Нескучном саде» много, и всякий раз можно наблюдать новые и новые повороты сказочной темы¹⁴. Эпитет «мурлыкина» отвлекает от народных сказок типа «Волка и лисицы» и позволяет обратиться к книге Н. П. Вагнера «Сказки Кота-Мурлыки», которая фигурирует в другом произведении Пастернака, в «Детстве Люверс»: «Женя вспомнила, что родители уедут и они останутся одни. Она решила усесться до поздней ночи поудобней за лампой с тем томом “Сказок Кота-Мурлыки”, что не для детей. Надо будет взять в маминой спальне. И шоколаду. И читать, посасывая, и слушать, как будет заметать улицы»¹⁵. В «Детстве Люверс» взросление героини передается посредством расширения и движения пространственных векторов: Женя день ото дня по-другому видит одни и те же места, и перемены ее зрения и мира зафиксированы в тексте. Пространственной динамикой исполнен и ИВССП, где сюжет – это тоже взросление героя: из «тогда» в «нынче» все переходит измененным¹⁶.

Вместе с отсылками к двум сказкам в текст входит «звериная» тема: названная лисица и неназванный волк, а также кот-мурлыка окружены обилием живых существ, обитающих в домах и лесах, в воде и небесах. Кроме лисы, волка и кота, это насекомые (правда, порожденные метафорой – «мурашки разбегаются»), еж (следствие фонетического облика слова «ежится»), рыбы («сети», «Рыбу пошвырявший с возу»), разного рода птицы («чижином», «берез безгнездых»), лошади и барашек (тоже метафорические – «За барашек

¹⁴ Продолжение этой темы см. в «Закрой глаза...» из «Весны»: «И у дверей показываются выходцы/ Из первых игр и первых букварей».

¹⁵ Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений... Т. 3. – С. 71.

¹⁶ Одна из «Сказок Кота-Мурлыки» – «Новый год» – зимняя, новогодне-рождественская, в которой также происходит взросление героя: мальчик из небогатой семьи прибегает на праздник к «Его Превосходительству», где получает своеобразное благословение и наставление, которому следует всю жизнь. Кроме того, в сказке появляется слово «ежится», достаточно редкое, чтобы говорить о взаимосвязи текстов Вагнера и Пастернака: «- Мороз лютой, погоняй не стой!.. Бежим, матка, бежим!

– Бежим, касатик, бежим, родной. Мороз лютой, погоняй не стой!.. Господи Иисусе! – Бежим, Гришутка, бежим, лапушка!..

И Гришутка торопится, пыхтит, семенит. Скрип, скрип, скрип... От земли чуть видно. Шубка длинная, не по нем, но его поддерживает сестренка Груша. Поддерживает, а сама все жметя, ёжится. – Похлопает, похлопает ручками в варежках и опять схватит Гришутку за ручку и – побежит, побежит!...» (Вагнер Н. П. Сказки Кота-Мурлыки. – М.: Правда, 1991).

грив и тротуаров выкинулась...»). «Живость», подвижность пространства как нельзя лучше передает детский, уютный «игрушечный» мир, почти библейский вертеп, тот же, что изображен во многих рождественских стихах Пастернака. Но, с другой стороны, «звериные» мотивы еле заметно предсказывает «ужасную»¹⁷ («мурашки», «ежишься», «подирало», «ноет», «безумье») стихийную тему микроцикла, нарастающую от первого текста к последующим.

Разностопный хорей 1ВССП определяет общий ритмический строй цикла, где всё, за исключением 2КНВСР, написано хореем. Что касается «Воздуха седенького», то этот хорей имеет ряд своеобразных примет, однозначно указывающих на ритмическую стилистику Пастернака и не позволяющих спутать его с кем-то другим: нечетные шести-семистопные¹⁸ стихи с дактилическими и гипердактилическими рифмами (кроме женских первого и третьего стихов третьей строфы) перемежаются с более короткими 4–5 стопными (кроме 6-стопной «На бегу шурша метелью по газете»). Нам уже приходилось писать о том, как дактилические окончания до неузнаваемости меняют обычный ямб в стихотворении «Встреча» из «Тем и вариаций»¹⁹, хорей такие рифмы преображают не меньше. Дактили и гипердактили (в нашем случае гипердактилей целых семь: «патокою», «цветиками», «арифметикой ли», «лечат его», «выкинулась», «фортковая», «свертывает») на концах удлиняют строку, создают в ней «пробелы», подчеркивая пирихированные стопы, от этого двусложный размер делается похожим на дольник. Если быть точнее, то сочетание двух и трехсложных стоп напоминает не дольник, само звучание этого пастернаковского стихотворения отличается от дольника длиной, протяжностью строки, заставляющей вспомнить о тонике. Склонность к тонике акцентирована самой

¹⁷ «Зловещее», по мнению А.К. Жолковского, является неперменной составляющей поэтического мира Пастернака, драматизирует его, обнаруживая тенденцию «вытеснения зловещего из области экзистенциальной и социальной проблематики в сферу тропов и пейзажей» (См.: *Жолковский А.К.* Зловещие мотивы у Пастернака // *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. – М.: НЛО, 2011. – С. 89).

¹⁸ По метрической схеме есть даже стих из восьми двусложных стоп, то есть из шестнадцати слогов (семистопный хорей с гипердактилем): «Ватная, примерзлая и байковая, фортковая».

¹⁹ См.: *Абрамова К.В.* «Колеблющиеся признаки» рода в «Пяти повестях» Б. Пастернака // *Лирические и эпические сюжеты.* – Новосибирск, 2010. Серия «Материалы к Словарю сюжетов русской литературы». Вып. 9. – С. 165.

сильной, первой строчкой («Воздух седенькими складками падает»), изначально ломающей ритм: она состоит из трех стоп хорее (причем последняя с пропуском ударения) и двух стоп дактиля (/ _ / _ _ _ / _ _ / _ _), двойной дактиль как бы усиливает дактилическую рифму и без того очень четкую, т.к. в последнем, рифменном слоге вся группа звуков, окружающих ударный «а» повторяется в концовке третьего стиха: складками и па́дает–шепотом и па́токою. Кроме того, в третьей строке второй строфы («Улица в бесшумные складки ложится») правильный хореический ритм тоже нарушен: в середину вкрадывается дактилическая стопа после пиррихия на второй хореической стопе (/ _ _ _ / _ _ / _ / _ _). Нечетные строки, таким образом, раскачивают хореический ритм, четные–возвращают его, ритмически стих повторяет ту игру в четность/нечетность, которая задана четверичной семантикой времен года и нечетным количеством (пятеркой) текстов, представляющих календарную семантику внутри каждого микроцикла.

Дактилические пробелы и обильные пиррихии в хорее создают пустоты, пропуски на фоне медленной мерности ритма, ударения в стихах сосредоточены на началах и концах и оставляют как бы незаполненную середину, что удлиняет, «вытягивает» строки. Этими пустотами поддерживается мотив сетей, проходящий через все стихотворение, а четность/нечетность, чередование длинных и более коротких стихов порождает эффект движения: сворачивания и разворачивания сети, ухода и возвращения суточного и годового времени, затенения и возобновления света.

Как следует из комментария, несколько строчек Пастернак меняет, редактируя стихотворение. В частности, первоначальный вариант третьей строки третьей строфы: «Дуло и мело? Не синей арифметикой ли...»²⁰ заменяется на «Дуло и мело, не ей, не арифметикой ли», то есть в середину стиха поэт намеренно вставляет загадочное «ей», очень похожее на другие местоимения Пастернака с расплывчатыми денотатами²¹. Если говорить о возрасте лирического

²⁰ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений... Т. 1. –С. 494.

²¹ Расплывчатые денотаты встречаются у Пастернака повсеместно, к примеру, в «Спасском» с местоимением «их»:

Березняк перестал ли линять и пятнаться,
Водянистую сень потуплять и редеть?
Этот–ропщет еще, и опять вам–пятнадцать
И опять,–о дитя, о, куда нам *их* деть?

героя, то можно увидеть путь от раннего детства («спатки», сказки, непроясненность зрения и сознания, болезни) к школе («потом, поздней», «арифметикою») и, возможно, к любви или ее предчувствию, спрятанной во фразе с метелью, арифметикой и местоименным намеком не только на арифметику, но и на героиню. Такое прочтение возможно постольку, поскольку в других частях «Тем и вариаций» героиня предстает «школьницей», «гимназисткой» («Мне в сумерки ты все – пансионеркою»).

Основной лейтмотив «Воздуха седенького...» – сети, которыми расстилается время (времена года и жизнь лирического героя), очерчивается не только лексически, но и в фонике стиха, где звенья аллитеративных созвучий цепляются друг за друга, как, например, в стихе «Зимний изумленный воздух» (зим – изум – зду), а обычный четырехстопный хорей звучит совершенно непривычно из-за паузы после слова «зимний» и соприкосновение двух слов «зимний» и «изумленный» с ударениями на первом слоге в первом случае и на предпоследнем – во втором²². «Зимний изумленный воздух» вместе с другим рефреном «Серой рыболовной сетью» на концах второго и шестого четверостишия образует композиционные «сети», которые связывают и удерживают этот динамичный, перенасыщенный одушевленными и вещественными образами и словесными фигурами текст, начатый и заключенный одним и тем же словом – «воздух» («Воздух седенькими складками падает», «Зимний, изумленный воздух»). Сам текст делается похожим на воздух, на вздох, из которого лепится последующий сюжет и герои²³. Кстати, процесс «вылепливания» героев «из воздуха», отсутствие перегородок между

²² Ритм второго стихотворения микроцикла «Как не в своем рассудке» открыто выявляет стремление пастернаковского стиха к «раздвиганию» ударений, к их перемещению на края (в начало и в конец) строки. «Как не в своем рассудке...» написано трехстопным ямбом и имеет полные первые и третьи стопы, тогда как подавляющее большинство вторых стоп (во 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11 и 16-м стихах) оказываются пиррихированными. Единственное исключение – пиррихий на первой стопе первого стиха, он объясняется тем, что во многих стихотворениях Пастернака, написанных как в ранний, так и в поздние периоды, именно первая строка сильно искажает общую схему ритма.

²³ Тема воздуха продолжается в следующем микроцикле «Весна», где «воздух» является ключевым словом первых трех стихотворений и связан с семантикой пустоты, синевы, болезненности, свободы стихий и творчества («Где воздух синь, как узелок с бельем/ У выписавшегося из больницы, // Где вечер пуст, как прерванный рассказ», «Воздух дождиком частым сечется»).

«я» и «третьими лицами» тоже входит в сюжет стихотворения, обнаруживаясь, к примеру, в такой строке: «В докторском глазу ж–безумье», где безумье больного ребенка отражено в зрачке доктора, то есть состояние одного героя беспрепятственно входит в другого, связывая все и вся общей сетью.

* * *

Второе стихотворение микроцикла «Зимнее утро»–«Как не в своем рассудке...» продолжает сразу несколько семантических линий первого: детскость («Как дети послушания...»), зима («Снежок бывало...»), смена ночи днем («До утренних трамваев...», «...сутки/ Шутя мы осушали», «И день вставал...»). Кроме того, «круги пожарных лестниц» неотчетливо напоминают сети из первого стихотворения и еще более расплывчато заборы с амбразурами из «Пяти повестей» («По заборам бегут амбразуры,/ Образуются бреши в стене»–«Вдохновение»).

Общий сюжет микроцикла «Зимнее утро»–взращление персонажей (от детских болезней, арифметики к любви и творчеству) предполагает и обратное движение: обращенность взрослых, сильных чувств к «детскому». «Детская» тема отнесена здесь к некоему неопределенному «мы»:

Как не в своем рассудке,
Как дети ослушанья,
Облизываясь, сутки
Шутя мы осушали.

Выражение «дети ослушания» имеет библейские коннотаты первородного греха и несет семантику запрета, несвободы, скованности, заточения,–все это приближает «детей ослушанья» к семантическому полю «сетей», тоже имеющих на периферии семы несвободы, спутанности, плена. Вероятно, вдохновение, творчество и любовь становятся преобладающими темами в тексте, это и есть «ослушание», о котором говорится в первой фразе. Мотив творчества наиболее очевиден во второй строфе, но соотнесен не с «я», как можно было бы ожидать, а с кем-то «иным», в первых двух стихотворениях микроцикла «я» вообще нет, хотя осязательное и творческое поле, в этих стихах описанное, ни к кому, кроме «я», отнесено быть не может, но перед нами как будто бы еще не осознанное, не укрепившееся «я»:

Иной, не отрываясь
От судорог страницы
До утренних трамваев,
Грозил заре допиться.

«Судороги страницы» в контексте «Тем и вариаций» прочитываются как метафора письма или чтения, поскольку через весь текст книги проходит образ живого, трепетного, неподконтрольного поэту, но бьющегося в нем, подобно птице в клетке, вдохновения, вспомним хотя бы первое стихотворение книги – «Вдохновение», посвященное такому же, как и во втором тексте «Зимнего утра», наступлению рассвета после творческой ночи:

В то же утро, ушам не поверя,
Протереть не успевши очей,
Сколько бедных, истерзанных перьев
Рвется к окнам из рук рифмачей!

Другой метафорический узел стихотворения образуется вокруг слова «допиться», поскольку у Пастернака безгранично расширены лексические возможности глагола «пить», означающего восприятие «вкуса», «запаха» мировых стихий, осязание мирового пространства, вбирание в себя мира. Напиток, который подносит поэту мир, напоминает волшебные напитки из комедий Шекспира, а стихотворение 2КНВСР вместе с 1ВССП, возвращает к началу «Тем и вариаций», к «Шекспиру». «Шекспир» похож на первые два текста «Зимнего утра» по композиции, по чередованию сцен: засыпающий зимний город («Спиралями, мешкотно падает снег» – «Снег припоминает мельком, мельком») – ночь поэта, проведенная в пылу творческого вдохновения («Сонет, / Написанный ночью с огнем без помарок» – «... не отрываясь / От судорог страницы») – отрезвляющее утро с «подкисшими» остатками ночного пира («За тем вон столом, где подкисший ранет» – «И день вставал, оплеснясь, / В помойной жаркой яме»). Утру сопутствуют «прозаические», «отрезвляющие» пыл вдохновения «домашние», «дворовые» картины, в которых чувствуется «похмельное» изнеможение поэта.

Надо сказать, что тема вкушения «напитков» идет из первого стихотворения «Зимнего утра» («Гарусную ночь чем свет за чаем

свертывает...»), где вместе с чашкой чая испивается чаша дня²⁴ и жизни, а в последнем тексте цикла еще одним напоминанием о чае становится фамилия «Чайковский», предсказанная фонетикой отдельных небесно-морских строк цикла «Тема с вариациями»: «В ночах с Очаковской чайкой...» («Цыганских красок достигал»). «Домашний», «прозаический» напиток – чай превращен в книге в поэтический фиал мусикийских богов и укоренен в морской стихии.

Метафоры вдохновения, творчества у Пастернака сливаются с переживанием любви, как это было в цикле «Разрыв», где любовная тема соединена с музыкальной и поэтической²⁵. Наложение картин любви и творчества на зимние пейзажи дает пастернаковский образ «черной зимы», похожей на конец зимы в хрестоматийно известном «Февраль. Достать чернил и плакать!» («Поверх барьеров»)²⁶. Конечно, уже к началу серебряного века зима перестала быть белой и окрасилась в самые разные цвета, вплоть до черного, но черная зима Пастернака²⁷ имеет ряд особых примет: основываясь на огненно-чернильных метафорах любви и творчества, она сопровождается мотивами черных, нередко зловещих птиц и грязи. Ряд «огненных» семантических звеньев в стихотворении «Как не в своем рассудке» довольно внушительен: «заря», жженная «пробка» («какою пробкою/ Таковую рожу выжег...») – намек на традицию колядовать в предрождественские дни и на Святках, когда ряженные не только прятали свои лица под масками, но и замазывали их сажей, красками, жженой пробкой), «пожарные лестницы», «жар», «дрова», – все это оттеняет белое «зимнее утро» светом, горением, чернотой. Можно назвать еще одну, чрезвычайно близкую стихотворению «Как не в своем рассудке...» вариацию на тему черной зимы – это пастернаковский перевод стихотворения грузинского

²⁴ Отметим, что этот мотив характерен для Пастернака, он прочитывается уже в одном из самых известных ранних стихотворений Пастернака, в «Марбурге»: «Ночь отступает, фигуры сторонятся, / Я белое утро в лицо узнаю».

²⁵ Из календарных циклов, наверное, самым музыкальным является «Сон в летнюю ночь».

²⁶ Намеки на образ «черной весны» появляются уже в ранних набросках стихотворений, например:

Опять весна в висках стучится
Снега зимою прожжены,
Пустынный вечер, стертый птицей,
Затишьем каплет с вышины.

(Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений... Т.2. С.282.)

²⁷ Ср. «Черная весна» И. Анненского.

поэта Карло Каладзе «Зима»²⁸, где описывается наступление зимы, зловещий «истлевший скелет» зимнего сада (вспомним, что «Зимнее утро» – это часть «Нескучного сада») и ворон, очень похожий на птицу из 2КНВСП:

Ворон, где выберет, зиму и лето живет!
Орбелиановой, может быть, жизни свидетель,
Он очевидец и наших удач и невзгод.

Век его долгий и глаза недобрую порчу
Я для сближенья кой с кем привожу, как намек.
Воображаю, какую бы рожу он скорчил,
Мой ненавистник, когда б я назвать его мог

Ворон здесь оборачивается «рожей» недруга, причем недруга дьявольского, воплощающего силу мирового зла и в то же время служащего катализатором творческих порывов. В вороне Каладзе безошибочно угадываются пастернаковские «зловещие» мотивы. Привлекая контекст переводов Пастернака, мы можем говорить о том, что за «выжженной рожей» проступает дьявольский мотив, не новый для «Тем и вариаций», включающих в себя фаустовский цикл со стихотворением «Мефистофель». Однако здесь, как и в случае с «чаем-Чайковским» важно отметить динамику, живую изменчивость темы: от уютно домашней птицы в клетке («под чижиком, пред цветиками») до свободной неподконтрольной дьявольской силы варьируется у Пастернака птичья тема.

Любовный сюжет во втором стихотворении, как и в первом, остается неясным, нельзя даже с уверенностью сказать, что в тексте появилась героиня, можно лишь догадываться о ее возможном присутствии (кто эти «мы», эти «дети послушанья», этот «иной»?) Характерная для Пастернака быстрая смена лиц, недовершенноных до явленности, отличает первые два текста цикла, сюжет которых не определен, но наполнен множеством конкретных, мельчайших деталей.

* * *

«Я не знаю, что тошней» – третий текст из микроцикла «Зимнее

²⁸ Этот перевод был сделан Пастернаком в 1934 году (Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. VI. Стихотворные переводы. – М., 2005. – С. 512–513, 661).

утро» продолжает тему движения времени. Первые два стихотворения отдельными штрихами намечают «правильное», закономерное направление вектора времени от вечера к утру, от «тогда» к «нынче», от детства к творчеству и любви, но здесь, в середине микроцикла, время пускается вспять – от зимы к осени:

Пентюх и головотяп,
Там меж листьев, меж домов там
Машет галкою октябрь
По каракулевым кофтам.

Олицетворенный в духе Пастернака октябрь «Зимнего утра» перекликается с олицетворенным октябрём последнего календарного микроцикла «Осень» («С тех дней стал над недрами парка сдвигаться/ Суровый, листву леденивший октябрь»), поэтому время «Нескучного сада», совершая привычный круг, кажется остановившимся, застывшим на месте, равно открытым будущему и минувшему. Названия месяцев, столь уместные в календарных микроциклах, не ограничиваются ими у Пастернака, вся книга «Темы и вариации» то и дело в разной последовательности называет месяцы, превращаясь в дневник, от месяца к месяцу фиксирующий события жизни и истории²⁹.

Первый цикл «Тем и вариаций» – «Пять повестей» начинается со счастливой «мартовской ночи» («Встреча»), далее, в южном, летнем, пушкинском, африканском цикле «Тема с вариациями» упомянут май («Вариации. 1. Подражательная»), потом в зимнем цикле «Болезнь» месяц вынесен в название «Января 1919 года», в «Разрыве» однажды упомянут «декабрь» («От тебя все мысли отвлеку»), в «Я мог их позабыть...» возвращаются весна и лето, но месяцы не называются, а последний цикл «Нескучный сад», начинаясь летними стихами «Нескучный», «Орешник», «В лесу», направляется к осени, к «незабвенному сентябрю» «Спасского», а далее к календарному циклу, где в каждой из четырех частей месяцы называются по одному

²⁹ Распределение впечатлений «по месяцам» вообще привычно для поэтической стилистики Пастернака: большое количество стихотворений носит название тех или иных месяцев, календарные названия беспрестанно упоминаются в стихах, отмечают смену пейзажей и настроений. Только в книге «Темы и вариации» названия различных месяцев встречаются в стихотворениях «Встреча», «Январь 1919 года», «От тебя все мысли отвлеку...», «Я не знаю, что тошней...», «Ну, и надо ж было, тужась...», «Пара форточных петелек...», «Закрой глаза. В наглушайшем органе...», «Поэзия», «С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...», «Весна была просто тобой...».

или два раза и идут в правильном порядке, но с некоторыми небольшими отступлениями: «октябрь» (ЗЯНЗЧТ) и «октябрьский ужас» (4ННБТ) в «Зимнем утре», «февраль» и «март» в «Весне» («Пара форточных петелек...»), «июль» в «Сне в летнюю ночь» («Пей и пиши, непрерывным патрулем»), «октябрь» («С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...») и вновь «июль» («Весна была просто тобой...») в «Осени», а в середине между «Сном в летнюю ночь...» и «Осенью» вставлена весна («май») в стихотворении «Поэзия». Как видно, месяцы и времена года, меняясь в правильном порядке, иногда как бы тормозятся, отступают назад, год оборачивается вспять, закручивая временную ось в воронки, отвлекая от будущего, искривляя, усложняя связи между прошлым и будущим. И в этом смысле «Зимнее утро» образует единое «смысловое пятно» (имеются в виду хронологические смыслы) со «Спасским», с «Болезнью», где преобладают названия осенних и зимних месяцев, напоминающие о революционных потрясениях и располагающие к элегическим медитациям, «октябрьская» тема открывает календарный цикл, как бы подхватывая и драматизируя меланхолическую тему «Спасского».

Авторское лицо в стихотворении продолжает оставаться расплывчатым, текучим. «Олицетворенный» октябрь является актантом всех действий и событий, описанных в тексте. Однако «действующий» (ломающий ветви, взлетающий на ветру в небо) месяц не заслоняет собой толпу людей, нарисованную метонимическими упоминаниями о кашне и каракулевых кофтах («все в кашне», «По каракулевым кофтам») и кого-то одного в этой толпе (лирического героя?), несущего домой связку баранок.

Одна строчка в этом тексте выделяется из общего строя лексикой и ритмом, содержит в себе ярчайший отпечаток пастернаковского стиля: «Пентюх и головотяп». В середине этого стиха зияют два пиррихия, демонстрируя пастернаковскую склонность к отдалению ударений друг от друга, их оттеснению к началу и концу строки (см. об этом в сн. 21), а просторечность обоих слов позволяет мгновенно представить беглый портрет, в котором сходятся и незадачливый прохожий, готовый под напором вихря рассыпать связку баранок, и олицетворенный октябрь, заставляющий все падать и ломаться, готовый «пошвырять» все вокруг³⁰. «Я», толпа, октябрь, целый мир, содрогающийся под напором предзимней бури, сливаются в стихотворении в одну

³⁰ Ср.: «о лилице, / Рыбу пошвырявшей с возу» (1ВССП).

цепь, звенья которой взаимосвязаны и раскачиваются друг от друга. Именно поэтому лирическое «я» третьего отрывка невычленимо из общей цепи, что подчеркнуто фразеологическим оттенком первой строчки с местоимением: «Я не знаю, что тошной». Подобно сочетанию двух просторечий «пентюх и головопя», почти фразеологическое «Я не знаю, что тошной» придает какой-то «народный» оттенок лирическому «я», соединяет его с бегущей по осенней улице толпой, которая, в свою очередь, вписывается в пейзаж с его игрой стихий. От «я» текст устремляется к безличности, «я» стирается под напором осеннего вихря.

Третье стихотворение в цикле как бы подготавливает четвертое, написанное в том же размере, что и третье (только с другой системой рифмовки). Оба текста, третий и четвертый, а отчасти также и пятый, служат напоминаям о сложном, «тоническом» хоре «Воздуха седенького», но уже как бы упрощают и «сворачивают» его удлинённый и необычный ритм.

* * *

Если вспоминать другие циклы «Тем и вариации», особенно «Пять повестей», то четвертое стихотворение «Зимнего утра» – «Ну, и надо ж было, тужась...» можно было бы сюжетно соотнести со «Встречей», поскольку впервые в этом «детском» цикле наконец появляется героиня, «ты». Любовный сюжет, помедлив, раскрывается, хотя и детская тема не уходит, она остается на уровне ритма, о котором у В.С. Баевского сказано следующее: «Четырехстопный хорей в этой по преимуществу ямбической книге – литературный аналог, порою фотографически точный, стиха ряда жанров детского фольклора»³¹.

Картина явления героини из вихря и снега, из листопада, из толпы довольно часто, как мы уже видели, становится сюжетным импульсом стихотворений Пастернака. «Никого не будет в доме...» 1931 г., наверное, самый известный тому пример, но прообраз этого сюжета вложен и в «Зимнее утро»: в ту, уже отмеченную нами строку, где едва-едва слышится первый намек на героиню: «Дуло и мело, не ей... ли?» (1ВССП), и, тем более, в это, четвертое стихотворение цикла, которое напоминает более позднее «Никого не будет в доме...» четырехстопным хореем с женскими нечетными и мужскими четными

³¹ Баевский В.С. Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры. -М., 2011. –С. 414.

рифмами:

И поднять содом со спиелей
Над живой рекой голов,
Где и ты, вуаль зашили,
Шляпку спиальной заколов,

Где и ты, моя забота,
Котик лайкой застегнув,
Темной рысью в серых ботах
Машешь муфтой в море муфт.

Но нежданно по портъере
Пробежит сомненья дрожь, –
Тишину шагами меря.
Ты, как будущность, войдешь.

Ты появишься из двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то впрямь из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

Однако организована сцена появления героини в стихотворении 1919 г. гораздо сложнее, чем в тексте 1931-го. Героиня нарисована все теми же метонимическими штрихами (вуаль, шляпка, перчатка, шубка, муфта), что и спешащие по улице люди в предыдущем тексте («все в кашне», «По каракулевым кофтам»), она сливается с людской и природной стихией, течет ее рекой и морем («Над живой рекой голов», «Машешь муфтой в море муфт»³²), она как будто не отделена от естественного и животного мира («Темной рысью в серых ботах», «Лайкой котик застегнув»³³), но она вырвана из толпы взглядом героя и его обращенной к ней репликой: «Ты – моя забота». Сопряженные местоимения «ты – моя», ты и я мгновенно раскрывают весь личный, интимный план лирического высказывания, оживляют и «предъявляют» читателю героев³⁴; расплывчатость «я» и «ты» одной репликой превращается в четкость действующих лиц, в единственное и неповторимое мгновение их встречи³⁵.

³² Водный мотив в этом городском, московском («Нескучный сад») стихотворении возвращает к морским и речным мотивам «Воздуха седенького»: к сетям, рыбе, морским барашкам улиц.

³³ Звериный мотив тоже возвращает к началу «Зимнего утра», к его сказочной детской с лисой, волком, рыбами, птицами.

³⁴ В финале книги, в «Осени» «моя забота» появится в другом варианте – «моя мания» («Но и нам суждено было выцвествь...») и будет прощально обращено сразу и к героине, и к стихам, запутывая границы между любовным и книжным романом:

Я скажу до свиданья стихам, моя мания,
Я назначил вам встречу со мною в романе.
Как всегда, далеки от пародий,
Мы окажемся рядом в природе.

³⁵ Фаустовская тема неповторимого мгновения завершает последнюю вариацию в «Теме с вариациями»:

Мгновенье длился этот миг,

Герой смотрит на толпу и героиню откуда-то сверху («Над живой рекой голов»), как будто «взвихренный» октябрьским ветром. Это вознесенное к небу «я», чьим голосом говорит стих, по траектории своего движения совпадает с не названным, но подразумеваемым в инфинитивной конструкции «вороном», взлетевшим и тут же опустившимся³⁶: «Каркнуть и взлететь в хаос,/ Чтоб сложить октябрьский ужас/ Парой крыльев на киоск». Ворон становится кульминацией птичьей темы «Зимнего утра», начатой в первом стихотворении, где в «детской» висит клетка с чижигом («под чижигом, пред цветиками»), продолженной тем же чижигом, но уже на свободе во втором тексте («Раскидывая хлопко / Снежок, бывало, чижики...»), галкой в третьем («Машет галкою октябрь»), и разлетевшейся, наконец, щебечущей уличной птичьей стайкой в пятом («Птичью церковь на сугробе»). Только по перечню птиц микроцикла (от чижики в клетке до каркающего ворона) можно заметить, что в нем нарастает семантика свободы и «зловещести», течение жизни как бы извлекает героя из теплой зимней детской на улицу, по которой пронесется ураган стихии и истории, символизирующийся взлетевшей и упавшей птицей.

С вороньим обликом «я» соприкасается тема хаоса, которая имеет множество различных семантических срезов у Пастернака. Хаос, «октябрьский ужас» продолжает мотивы покровов, сетей, покрывал, в которые свергнут и которые должен поднимать с земли поэт, возвращая миру стройность и ясность. Аналог мотива совлечения покровов мглы, возвращения бытию стройности есть и в других текстах Пастернака, в «Темах и вариациях» его можно разглядеть в «онегинской» «Вариации»:

...Его роман
Вставал из мглы, которой климат
Не в силах дать, которой зной

Но он и вечность бы затмил.

³⁶ В «Августе» из «Доктора Живаго» преобразование поэта, лирического «я» также проходит под аккомпанемент темы полета:

То прежний голос мой провидческий
Звучал, не тронутый распадом:
<...>
«Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство».

Прогнать не может никакой,
Которой ветры не подымут
И не рассеют никогда
Ни утро мая, ни страда.
(2. Подражательная)

В 4ННБТ в совлечении покровов хаоса участвует героиня, она сбрасывает, отодвигает ненастную завесу, приподнимая низкое небо над шпилями города и зашпиливая вуаль, то есть снимая завесу с лица, что специально подчеркнуто Пастернаком при помощи столкновения однокоренных и родственных, но разнящихся по значению слов «шпиль» и «шпилька», «зашпилить»³⁷. Но не только шпилькой для волос, но и самим своим появлением из толпы, принадлежностью герою, «выделенностью» героиня откидывает «хаос», «ужас», «содом»³⁸.

* * *

И, наконец, последнее стихотворение микроцикла «Между прочим, все вы, чтицы...» открывает новую для «Зимнего утра», но не новую для книги «Темы и вариации» и вообще для творчества Пастернака, тему музыки и театра. Она заметна в отдельных словах, которые равномерно рассредоточены по тексту («чтицы», «лгать охотницы», «блещет, как баллада», «льет слезы», «правдоподобья», «Чайковский», «на афише», «патетично», «театральных касс») и позволяют представить зимние картины, в которые заключены герой и героиня. Можно лишь гипотетически предполагать, что, встретившись, герой и героиня отправляются в театр³⁹, где героиня сливается с актрисой или актрисами на сцене («...все вы, чтицы...»), с самой музыкой (тема слияния музыки и героини, напомним, определяет тональность другого цикла из «Тем и вариаций» – «Разрыва»). Стихотворение «Между прочим, все вы, чтицы...» чрезвычайно выразительно в фонетике:

³⁷ В звуковом отношении «шпиль» и «шпилька» поддержаны шипящим звуком в словах «шляпа», «машешь».

³⁸ Поднимание покрова зимы, стихии, непогоды – это повторяющийся мотив у Пастернака, ср.: «Не поправить дня усилиями светилен,/ Не поднять теням крещенских покрывал./ На земле зима, и дым огней бессилен/ Распрямить дома, полегшие вповал» («Зимняя ночь»).

³⁹ Впрочем, возможно, они лишь проходят мимо театра или «театральных касс» и сюжет посещения театра, проносясь в воображении, остается потенциальным.

звуковая тема аллиментируется на «ч»⁴⁰ («прочим», «чтицы», «учиться», «зрачок», «птичью», «чок», «Чайковский»), соединяя в единой волне птичий и конский шум улицы с музыкой и героиней.

Посещение театра зимой—это классическая пушкинская тема, имеющая свои поэтические законы, к которым относится, к примеру, контрастная смена пространств и эмоциональных состояний: внешнего (уличного) и внутреннего (театрального), вдохновенного жаркого потрясения искусством и отрезвляющего посткатартического холода. Причем, если у Пушкина за интенсивной сменой внешнего/внутреннего, жаркого/холодного можно следить: «Еще не перестали топтать, / Сморгаться, кашлять, шикать, хлопать; / Еще снаружи и внутри/ Везде блистают фонари; Еще прозябнув бьются кони.....»⁴¹, то у Пастернака все, происходящее в театре (или на концерте?), неотделимо от зимней дороги в театр, по которой идут герои. И если внешние уличные пейзажи как-то выявляются («Птичью церковь на сугробе, / Отдаленный конский чок»), то сцены посещения героями театра едва-едва восстанавливаются по ключевым словам и по портрету героини. Портрет выдает ту близость, которая связывает сидящих рядом в концерте или идущих рядом влюбленных, ее лицо видится с близкого расстояния («слезы», «Ширит, рвет ее зрачок») и как бы проецируется на природу театрального искусства, требующую сближения, уравнивания актера и зрителя⁴², актера и автора, актера и роли, вообще, сокращения дистанции, перехода от далекого к близкому. Комплекс переживаний подобного рода присущ как раннему, так и позднему Пастернаку:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.
(«Марбург»)

⁴⁰ Эта аллитерация отсылает к похожим аллитерациям стихотворения «В лесу» из начала «Нескучного сада»: «Как под щипцами у часовщика».

⁴¹ Подробное описание словесной и пространственной динамики этой строфы «Евгения Онегина» см.: Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа. —М.: МГУ, 1999. —С. 58.

⁴² В строке «все вы, чтицы, / Лгать охотницы» героиня, появившаяся и выделившаяся из толпы в предыдущем тексте, вновь раскалывается на множество героинь, на множество ролей и лиц.

То же бешенство риска,
Та же радость и боль,
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.
(«Вакханалия»)

Важно и то, что процесс соединения внешнего и внутреннего, слияния «я» и мира, героя и героини, героев и искусства динамичен, он не может застыть в устойчивом постоянстве. Вся книга «Темы и вариации» фиксирует состояния «устойчивой неустойчивости», поскольку вдохновение, любовь, жизнь—это все то, к чему может быть приложено слово «недолга» в качестве сказуемого. Встречи, свидания многократно заканчиваются в книге разрывом, вдохновение—тяжелым похмельем, жизнь—крестной мукой («У оконницы учиться»). Однако *усильем* той же самой любви, вдохновения, памяти замкнутый круг размыкается, возобновляясь, подобно календарному ритму. В финале звуки музыки птицами улетают в небо, растворяясь в воздухе вместе с героями.

Глаз и слеза служат метонимическим основанием не только для портрета героини⁴³, но и для картины мира: в слезе и зрачке отражается все вокруг. Тема глаза и зрачка имеет свою историю у Пастернака, и в частности, в книге «Темы и вариации». Портрет, в котором акцент сделан на глазе, есть в «Маргарите»: «Горячей, чем глазной Маргаритин белок...», в «Так начинают...» («Грозят заре твоим зрачком, Так начинают ссоры с солнцем»), в знаменитом стихотворном автопортрете Пастернака «Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса/ Гляжу, страшась бессонницы огромной»⁴⁴ из «Мне в сумерки ты все—пансионеркою». Глаз может быть у Пастернака

⁴³ Напомним, что и в предыдущем тексте героиня изображена метонимически—но и там одежда скрывает за собой целый мир, природный и космический (звери, море-небо).

⁴⁴ Конская тема у Пастернака имеет не только «автопортретные», но и некоторые другие коннотаты, соотносящиеся с автобиографическим мифом Пастернака (см. об этом: Жолковский А. К. «Мне хочется домой в огромность», или искусство приспособления // Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты.—М.: НЛЮ, 2011.—С. 308.). Эта тема проходит через всю книгу «Тем и вариаций», начинаясь с первого стихотворения, где вдохновение несется каретой по ночной и утренней мостовой, отражается в романтическом «конокрадстве» «Варящий» («Цыганских красок достигал») и трагически завершается в «Осени» темой разбитой жизни и любви: «Разбитую клячу ведут на махан» («Весна была просто тобой»).

частью какой-то внешней картины: «Как просят пить, как пламенны / Глаза капсюль и пузырьков лечебных!» (Там же), может уравниваться со светилами небесной сферы («Так начинают...»). С болезнью тема глаза связана и в «Зимнем утре», она идет от первого стихотворения: «В докторском глазу ж—безумье»—к финалу, от третьих лиц (доктора) к герою и героине⁴⁵. Кстати, доктор в первом стихотворении—это не просто третье лицо, это лицо, всегда намекающее на присутствие высших сил⁴⁶, распоряжающихся миром, но заодно это и знак взаимообращенности третьих и первых лиц, поскольку в глазу доктора, как уже отмечалось, ребенок, соотношенный с лирическим «я», видит собственный глаз. Глаз, его блеск и слезы, появляющиеся во второй строфе последнего стихотворения цикла, предсказан уже первой его строфой, где слово «оконница» подспудно скрывает торжественный синоним к слову «глаз»—«око», блеск, прозрачность, «зимняя» семантика сближает оконницу со льдом, и свойства льда и стекла отдаются героине, возвращая к доминирующей теме «Зимнего утра»—к прозрачности, воздушности, ясности, освобождению от хаоса⁴⁷.

Интересно, что тема глаза решена у Пастернака не только как тема зрения, но и как тема его утраты, ослепления—звук

⁴⁵ Позже, в «Докторе Живаго», тема глаза и зрения также будет вбирать в себя тему искусства, творчества: «Этой зимою Юра писал свое учное сочинение о нервных элементах сетчатки на соискание университетской золотой медали. Хотя Юра кончил по общей терапии, глаз он знал с доскональностью будущего окулиста.

В этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы—его творческие задатки и его размышления о существе художественного образа и строении логической идеи» (*Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. IV. Доктор Живаго.—М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.—С. 80).

⁴⁶ «Если мы теперь рассмотрим заглавие “Доктор Живаго” как интегрирующее ядро всего романа Пастернака, как его “кодифицированную идею”, то оно выступает как суммирующий конверсив по отношению к принципу “одушевленной вещи” и “метафоре болезненного состояния”. Образ Юрия Живаго, доктора и поэта-творца, дан как исцеляющий все сущее через жизнь (ср.: доктор живого). Поэт уподобляется хирургу, который заново “сшивает оперированный миропорядок”, внося “высший род одухотворения” в неодушевленные вещи—слова. В то же время согласно мифологии, “врач” является “олицетворенным мотивом жизни”, а “дар слова” совпадает с “даром жизни”» (*Фатеева Н.А.* Пот и проза: Книга о Пастернаке.—М.: Новое литературное обозрение, 2003.—С. 41).

⁴⁷ Сравнение героини со льдом напоминает известный пассаж из «Марбурга»: «Когда я упал пред тобой, охватив / Туман этот, лёд этот, эту поверхность...».

подков «рвет зрачок». Кроме ослепления, для музыкальной книги «Тем и вариаций» столь же характерны моменты немоты и глухоты («А другой, в высотах, – тугоух, / А сверканье пути на раскатах – ответ / На взыванье чьего-то ау» – «Может статься так, может иначе...»). Потеря и обретение зрения (или слуха), метаморфозы зрения/слуха связаны, по мнению М. Ямпольского, с формированием в сознании дистанции «я» от самого себя: взгляд, точка зрения устанавливает границу между внутренним и внешним, близким и далеким, и таким образом, дистанцировавшись от себя, «я» получает внутри себя же возможность видеть себя со стороны. «Глаз, – пишет М. Ямпольский, – приобретает двойную функцию – аппарата зрения и темной комнаты проекций образов из глубины сознания»⁴⁸. Взгляд связывает светлые и темные стороны сознания, поэтому зрение – это не константное свойство глаза, а постоянное изменение дистанции между «я» и миром, «я» и «ты», «я» внешним и «я» внутренним, а главное: между осознанным и неосознанным. Движение происходит внутри собственного «я» наблюдателя, внутри «я» поэта: от очерченных и ясных зон к темным и безграничным, а также обратно. Неохватность неосознанного ангажирует темы вдохновения, памяти, любви, приводящие в движение стих Пастернака.

* * *

Мы попытались проследить лейтмотивные линии микроцикла «Зимнее утро», отдавая предпочтение анализу семантических связей между отдельными темами микроцикла, а также целого цикла «Нескучный сад», в состав которого выходит «Зимнее утро». Отдельные смысловые проекции мы распространяли и на всю книгу «Темы и вариации», которая являет пример тесного семантического единства, высокой семантической плотности, отличающей творчество раннего Пастернака. Один из главных выводов, сделанных нами на основе наблюдений над межтекстовыми семантическими связями микроцикла, заключается в том, что стих раннего Пастернака чрезвычайно динамичен в своей эмфатике и нелинеен во временной организации: внешний сюжет смены времен года и суток, начало которому положено «Зимним утром», вписывается в сложный временной рисунок «Тем и вариаций», где время направлено не только от одного сезона к другому, от утра к вечеру, но и имеет свои остановки, скачки, реверсы,

⁴⁸ Ямпольский М. О близком. – М.: НЛЮ, 2001. – С. 153.

что обеспечивает паузы, пустоты, искривления пастернаковского стиха, создает иллюзию его наполненности воздухом, его легкости и «живости». «Живости», «легкости» поэтической ткани служит не только и, возможно, не столько семантическая, сколько звуковая и ритмическая игра, заданная сложным и разнообразным хореем первого текста («Воздух седенький...»), определившего звучание всего хореического микроцикла «Зимнее утро».

**Голос и хор: «Бессонница...» О. Мандельштама
в интернет-комментарии М. Безродного
и монографических интерпретациях
Г. Амелина, И. Сурат, Ю. Чумакова**

Уже достаточно давно в Интернете возник и успешно развивается новый самостоятельный жанр – составление коллективного комментария к тому или иному художественному тексту, интернет-комментарий. Обычно он имеет автора, который и выбирает актуальный художественный текст, готовит более или менее полный первоначальный комментарий к нему, публикует эту первоначальную версию, к примеру, на страницах живого журнала, получает ответные реплики и на их основе дорабатывает первоначальный вариант, придавая ему новый и гораздо более объемный вид. Таким образом, автор комментария как бы разделяет авторство со своими коллегами, посетившими его страницу живого журнала, а подчас и с незнакомыми читателями интернет-страницы, и в то же время он сохраняет свой авторский статус, беря на себя функции модератора, учитывая одни реплики и отсекая другие.

Для нас интересно сравнить один из образцовых примеров такого интернет-комментария – комментарий к стихотворению Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», подготовленный М. В. Безродным (2006)¹, с несколькими, появившимися примерно в то же время аналитическими описаниями того же стихотворения Мандельштама из «Лекций по философии литературы» Г. Г. Амелина (2005)², из монографии «Мандельштам и Пушкин» И. З. Сурат (2009)³, из книги «В сторону лирического сюжета» Ю. Н. Чумакова (2010)⁴.

¹ Сначала комментарий М. Безродного был опубликован в ЖЖ от 15.03.2006: <http://ru-mandelshtam.livejournal.com/11295.html>.

Затем еще раз повторен в «Стенгазете»: <http://www.stengazeta.net/article.html?article=1279>

И, наконец, ровно через три месяца опять в ЖЖ появился новый вариант комментария, уже учитывающий высказанные мнения, однако статья еще продолжала обсуждаться:

<http://m-bezrodnyj.livejournal.com/35564.html#cutid2>

(Дата обращения – 01.06.12).

² Амелин Г. Лекции по философии литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 28–33.

³ Сурат И. З. Мандельштам и Пушкин. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 314–316.

⁴ Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской

При сравнении нам хотелось бы акцентировать разницу между интернет-комментарием и монографическими интерпретациями.

Интернет-комментарий является частным случаем обычного комментария, которым принято сопровождать академические или сделанные по подобию академических издания. Интернет-версия призвана усовершенствовать традиционный жанр академического (или подражающего академическому) комментария⁵, сделать его полнее и «объективнее», поскольку предполагается, что упущенное одним исследователем (или просто читателем), будет замечено другим, кроме того, интернет-версия дает возможность проверить очевидность тех или иных интертекстуальных отсылок: одни из них будут приемлемы для всех, другие – вызывать споры, однако очевидность, несомненность не может служить серьезным критерием в описании художественного текста с присущей ему окказиональностью.

В последнее десятилетие прошлого века и первое десятилетие нынешнего опыт академического комментирования оказался более чем востребованным, поскольку именно он необходим для множества поэтов и писателей, чье творчество в советские годы не было удостоено полных и хорошо оснащенных изданий, и только сравнительно недавно время для них как раз настало. Но есть и еще одна, не менее важная причина востребованности такой работы: литературоведение как будто бы заново осознало, что сложная метафорика художественного текста XX века требует едва ли не расшифровки, и литературовед в чем-то уподобился собирателю непровержимых улик, которые позволяли бы распутать метафорическую и метонимическую «вязь» текста. Иногда при комментировании, к примеру, Б. Пастернака, откровенно вставала задача «пересказа», стремление «поймать» и зафиксировать какие-то отраженные в тексте исторические реалии или воссоздать реально представимые картины, будто бы «искаженные», «искривленные» авторской художественной стилистикой. Такой подход во многом плодотворен, так как если обнаружить реалии удастся, то мы видим весь «механизм» стилистических искажений. То же самое относится и к обнаружению интертекстуальных переключек: если удастся обнаружить источник цитирования, то можно увидеть, как меняет форму и смысл повторенная в контексте

культуры, 2010. – С. 62–68.

⁵ Имеется в виду комментарий к самому тексту, а не история его создания и публикации, которая тоже является обязательной частью академического комментария, но, конечно, не подходит под интернет-формат.

другой художественной системы цитата.

И. Ю. Подгаецкая и М. Л. Гаспаров сочли необходимым продолжить опыт «сверки понимания», предложенный К. Т. О'Коннор. Идея «сверки» возникла на страницах ее книги, выпущенной еще в 1988 году, позже «сверка понимания» послужила прообразом интернет-комментария: исследовательница описала свое виденье тематической композиции 50-ти стихотворений из цикла Пастернака «Сестра моя – жизнь», пригласив тем самым читателей «сверить понимание» отдельных мотивов, тем, их последовательность, уловить в поэтическом тексте и эксплицировать в комментаторском «иллюзию рассказа»⁶. Подгаецкая и Гаспаров заметили эту идею, упомянув рядом с ней ушедшую в прошлое практику учебных изданий латинских классиков: «В старых учебных изданиях латинских классиков *in usum Delphini* страница печаталась в три этажа: вверху текст автора, в середине *interpretation*, т.е. очень близкий к тексту пересказ (синонимия, раскрытие метафор и эллипсисов, упрощение синтаксиса), внизу примечания к отдельным словам и выражениям»⁷, интерпретация и примечания к отдельным словам и выражениям – вот что, по мнению Подгаецкой и Гаспарова, должно лежать в основе академического комментария.

«Сверкой понимания» можно назвать и метод составления комментария совместными усилиями в интернете. Свести к минимуму «белые пятна» в истолковании поэтического текста – такую задачу ставит себе академический и интернет-комментарий. Однако по разным причинам подобные вещи не всегда возможны. Во-первых, не все темные места поэтического текста можно истолковать, отталкиваясь от знания реалий или поэтических подтекстов: семантическая лакунность, неопределенность является неустранимой особенностью художественного дискурса, но многое прояснить все-таки удастся, поскольку в коллективном интернет-варианте объем исторической и литературной памяти значительно увеличивается. Один человек может представить лишь свой единичный опыт комментирования, как это сделано в двух брошюрах о Пастернаке, где многое неожиданно разъясняется, но остается достаточно и темных мест, одни из которых

⁶ *O'Connor Katherine T. Boris Pasternak's «My Sister–Life»: The Illusion of Narrative.* – Ann Arbor: Ardis, 1988.

⁷ *Подгаецкая И. Ю., Гаспаров М. Л. Четыре стихотворения из Сестры моей – жизни: сверка понимания // Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи.* – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 425.

не требуют, а другие требуют конкретной расшифровки⁸.

Опыт достижения комментаторской объективности при помощи интернет-обсуждения с привлечением большого числа комментаторов любопытен постольку, поскольку, как известно, именно интернет-пространство является полем максимально свободным, позволяющим выразиться даже крайне субъективным взглядам на любой вопрос, в том числе и на художественное произведение. Создается впечатление, что в интернет-пространстве сосуществуют две тенденции: во-первых, индивидуализации, субъективности и, следовательно, некоторой техногенной хаотичности и, во-вторых, всеобщности, объективизации, структурированности. Две названные тенденции спорят, остро соперничают друг с другом. Любопытно, что эта ситуация с интернет-истолкованиями художественного текста в чем-то напоминает то, как Б. Ямпольский характеризует революционные ситуации: «Революция, всегда являющаяся вторжением неопределенности, хаоса, непостижимости в мир рушащегося порядка, являет внешнему наблюдателю совершенно иную физиономию, а именно видимость совершенной определенности, радикального противостояния черного и белого, абсолютно, категорически сформулированных лозунгов и топорных в своем символическом единообразии эмблем. Революция в такой перспективе предстает одновременно как область совершенной неопределенности и как область гипертрофированной, предельной определенности»⁹. Интернет-комментарий принадлежит к области определенности, комментарий к мандельштамовской «Бессоннице...» М. В. Безродного создан в рамках объективирующей и структурирующей тенденции, он может служить идеальным образцом гипертекстуальных ссылок, сделанных буквально к каждому слову в тексте.

Объективности и «структурности» способствует то, что М. В. Безродный подробно обосновывает любые интертекстуальные сближения, привлекая не только личный исследовательский опыт, но и опыт других интернет-читателей, учитывая, по возможности, все, что накоплено по рассматриваемому вопросу в мандельштамоведении

⁸ *Гаспаров М. Л., Поливанов К. М.* «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. – М.: РГГУ, 2005 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47); *Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю.* «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. – М.: РГГУ, 2008 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 55).

⁹ *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. – М.: НЛЮ, 2010. – С. 224.

(разумеется, как и в любом комментарии академического типа, здесь упомянуты и задействованы основные работы предшественников, посвященные данному тексту). Исследователю важно, чтобы не только он один «слышал» ту или иную цитату, но чтобы независимо друг от друга ее различали бы еще несколько читателей. Правда, при такой «объективации» теряется эффект «первопроходца», ослабевает сила указания, звучащего в первый раз, поскольку «повторение... не в состоянии выработать “сильных” смыслов»¹⁰. Одним словом, цитата, различаемая всеми или многими или многократно повторенная в последующих текстах, будет «стираться», иметь все меньший художественный эффект, если к делу ее обновления не будут вновь и вновь прилагаться мощные креативные усилия.

Вот интересный пример из комментария М.В. Безродного, который дает одновременно почувствовать слабость и силу повтора в культуре. Уже в первом варианте в качестве источника строки «Как журавлиный клин в чужие рубежи...» М.В. Безродным называется 5-ая песнь «Ада» из «Божественной комедии» Данте – «come I gru <...> lunga rìga», которую русский читатель знает в переводе М. Лозинского: «Как журавлиный клин летит на юг». Возникает иллюзия того, что наше и мандельштамовское представление о Данте совершенно закономерно совпадает, тогда как на самом деле никакого «клина» в итальянском тексте нет, rìga – с ит. переводится как ‘линия’, ‘строка’, ‘полоса’, и Лозинский просто цитирует Мандельштама. Но, забывая о том, что Лозинский перевел «Божественную комедию» после того, как была написана «Бессонница...» Мандельштама, можно, по остроумному выражению Ю.Н. Чумакова (для которого данная цитата – одна из ключевых), подумать, что «Мандельштам цитирует из будущего».

Как бы ни был «объективен» и строг по форме интернет-комментарий, все равно при его обсуждении, в тот момент, когда дополнений к первоначальному варианту уже собирается достаточно много, возникает вопрос о том, что должна быть какая-то граница, отделяющая общую топику (в пределах общей топики параллели можно приводить бесконечно, потому что тема бессонницы в культуре неисчерпаема и обладает своими клише, воспроизводимыми постоянно) от конкретных мотивных параллелей. Этот вопрос поднимает участвующая в дискуссии Н. Мазур, кстати,

¹⁰ Там же. – С. 229.

автор нескольких докладов и статьи о литературных бессонницах, в частности, о пушкинской: «Мне кажется, – пишет она, обращаясь к М. В. Безродному, – что если Вы разграничите мотивные параллели и преимственность топической традиции, от этого Ваш образцовый комментарий станет еще образцовее», в ответ на что М. В. Безродный признается: «Я, откровенно говоря, не чувствую, где между ними проходит граница. И проходит ли. То есть стоит ли их вообще разграничивать. По-моему, указания на параллели (любые параллели) с сочинениями, написанными «до», позволяют установить только одно: степень предрасположенности поэтического языка (устройства наподобие калейдоскопа) к производству этого текста. (А указания на отголоски этого текста в сочинениях «после» – выявить способность поэтического языка к саморефлексии)»¹¹. Как видно, идеал «образцового комментария» недостижим, поскольку зыбкость границ предполагает то, что они все время могут отодвигаться дальше и дальше, все углубляя и расширяя комментарий, который предпринимается с целью внесения определенности, но, разрастаясь, вклинивается в зону неопределенности. Может быть, поэтому обсуждение первого варианта комментария очень эффектно заканчивается взыванием к интерпретации: «Душа просит целого – как такой вторы поэтическому голосу, от которого он, первый, становился бы яснее и краше. Ау, филологи! Для чего проводятся параллели, если они не сведены в единую сеть», – пишет пользователь под именем Irinas1. «Вообще-то это уже называется интерпретация, а не комментарий»¹², – отвечает М. В. Безродный.

Перейдем и мы от комментария к интерпретациям, прежде всего, указав на то, что форма комментария, так прекрасно согласующаяся с формой интернет-обсуждения, кардинально расходится с монографической интерпретацией, предполагающей не коллективного, «хорового» автора, а единственный авторский голос, автора vs текст. Комментарий – это своего рода иллюстрация калейдоскопически ширящегося гипертекста, тогда как монографический комментарий представляется текстом «книжным», завершенным и доведенным до какой-то смысловой точки.

Для И. З. Сурат в ее анализе «Бессонницы» такой точкой становится пушкинский интертекст, сначала в главе «Море» из монографии «Мандельштам и Пушкин» «Бессонница...» служит

¹¹ <http://ru-mandelstam.livejournal.com/11295.html>.

¹² Там же.

отправной точкой обширного мандельштамовского морского текста, откликающегося на южные пушкинские элегии, на морские отрывки «Онегина» и на сказки Пушкина. Морские мотивы, исходящие от «Бессонницы...» и др. стихотворений «Камня», имеют множество инвариантов в творчестве Мандельштама, И.З. Сурат приводит здесь же «С миром державным я был лишь ребячески связан...» 1931 г., «Ариоста» 1933, «День стоял о пяти головах...» 1935 и др. тексты.

Специально «Бессоннице...» посвящена отдельная глава книги, где «Бессонница...» Мандельштама замыкает целый ряд стихотворных текстов на темы бессонницы, который включает «Воспоминание» (1928) и «Мне не спится, нет огня...» Пушкина, «Бессонницу» Тютчева и «Бессонницу» Вяземского. Этот ряд можно было бы продолжить: так, в комментарии М.В. Безродного названо гораздо больше поэтических текстов на тему бессонницы, а с подачи Н. Мазур внутри этой темы были отмечены совершенно разные традиции, идущие из античности. Но в данном случае это не важно, И.З. Сурат намеренно делает ограниченную выборку ключевых текстов золотого века, на фоне которых прочитывается мандельштамовский текст. И сама по себе такая выборка уже является сильным интерпретационным ходом.

Для Г.Г. Амелина важным оказывается «гомеровский», античный пласт стихотворения, но акцент сделан на том, что мандельштамовская эллинистичность – опосредованная: список кораблей навеян Мандельштаму не только «Илиадой», но и опубликованной в «Аполлоне» статей «Что такое поэзия?» И. Анненского (кстати, в комментарии М.В. Безродного Анненский тоже фигурирует, однако название статьи появляется только во втором варианте с отсылкой к Нильссону). Лекции Г.Г. Амелина посвящены философии литературы, философии поэзии, поэтому далеко не случайно, что стихотворение Мандельштама, подвергнутое аналитическому разбору в первой же лекции, толкуется Г.Г. Амелиным как раз как квинтэссенция «поэзии», «поэтического», а значит и название статьи Анненского необходимо в данном контексте.

«Бессонница...» Мандельштама комментируется в лекции сразу вслед за блестящей расшифровкой раннего стихотворения Пастернака «Сумерки... словно оруженосцы роз...». В шутку или всерьез, Г.Г. Амелин подчеркивает контраст Пастернака и Мандельштама: Пастернак видится «темным лесом» (отметим, что здесь обыгрываются любимые самим Пастернаком и плохо поддающиеся дешифровке образы леса – см., к примеру, стихотворение «В лесу»), а Мандельштам

«ясной поляной». И аполлоновский контекст, и длинная цитата из Гомера, позволяющая лишней раз представить, о каком «списке кораблей» речь идет у Мандельштама, работают на «проясненность» семантики стихотворения. Но надо сказать, что это не настоящая ясность, а только иллюзия ясности, ясность, которую Г.Г. Амелин создает собственными усилиями, как бы картинно поясняя цитатой из Гомера и Анненского написанное (акмеистическая поэзия хорошо поддается визуализации, она экфрастична по природе, визуальная ясность и опора на отчетливые культурные подтексты и обеспечивает ее аполлонические черты).

Пушкинский план тоже очерчен в присущей Г.Г. Амелину остроумно-ассоциативной манере. Ассонанс с одним пропущенным, но подразумеваемым членом: море—аморе—Гомер отмечали у Мандельштама многие комментаторы, морская тема как тема пушкинская тоже несомненна. Но у Г.Г. Амелина с этого все только начинается, чтобы завершиться изысканной интертекстуальной переключкой, которую надо уметь рассмотреть: «Много позже этот “Пушкина чудный товар” “ау”-кается в мольбе: “Навершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!” Этим адмиралтейским игольным ушком Мандельштам вслушивается в мироздание»¹³. Неоспоримая цитатная связь заставляет видеть «Бессонницу...» Мандельштама как текст о вслушивающемся в мир и ритм поэте («Кого же слушать мне?»): ухо, слух поэта превращается в «игольное ушко», в раковину, в шум прибоя, доносящийся из пустоты, то есть во множество мотивов двух первых циклов Мандельштама. Если комментарий и отмечает в одной строке, в одном слове не один, а несколько подтекстов, то он не сравнивает их, не говорит об их взаимопревращении, о движении от одного образа к другому. Интерпретация, во всяком случае, интерпретация Г.Г. Амелина, очевидно демонстрирует динамику образов, выявляя нелинейный характер лирического текста: «Как минимум два смысловых предмета занимают одно место. В поэзии только двусмысленность имеет смысл»¹⁴.

Описание динамической игры нескольких семантических линий является задачей интерпретации «Бессонницы» Ю.Н. Чумакова. Для каждого читателя очевиден античный, гомеровский подтекст стихотворения, создающий пространственное и временное

¹³ Амелин Г. Лекции по философии литературы... – С. 32.

¹⁴ Там же. – С. 30.

переживание «античного эона». Однако «античный эон» не может заслонить не менее мощный средневековый, дантовский подтекст («христианский эон»), след которого оставлен в каждой строфе: «Я список кораблей прочел до середины»–«Земную жизнь пройдя до половины/середины»; «Как журавлиный клин в чужие рубежи»–«Как журавлиный клин летит на юг»; «И море, и Гомер, – все движется любовью»–«Любовь, что движет солнца и светила». Все эти переключки, конечно, отмечены в комментарии Безродного, однако они даны линейно, как и предполагает жанр комментария, внимание читателя не обращено на то, насколько интенсивен дантовский подтекст, выступающий последовательно строфа за строфой. В комментарии этот подтекст равноправен с множеством других подтекстов, зато аналитическое описание Ю.Н. Чумакова дает возможность увидеть, что переплетение античного и средневекового организовано как музыкальная партия: одна мелодия лежит на поверхности, другая проступает подспудно, но все более и более четко и, наконец, доминирует в финале: «Минимальными средствами поэту удалось удержать как разброс, так и тесную вязь пространств. Это сделано путем их взаимовключения, наложения, пересечения, резонанса–всего того, что ведет к разрастанию семантического объема текста. В результате именно в этом, слегка сдвинутом к началу центре стихотворения расстилается нелинейно-запутанная ассоциативная сетка, насыщенная смыслом до предела. Однако этот несомненный смысл не раскрывается и не может быть раскрытым. Он существует подобно тыняновскому поэтическому эквиваленту, то есть отсутствующему тексту, наличие которого обозначено лишь графически и охватывает воспринимающего, завораживая его своей неисследимой неразгаданностью»¹⁵.

Античность и средневековье не просто переплетены, они организуют сюжет движения времени, и хотя о времени прямо не говорится, переживание времени и истории определяет семантику «Бессонницы...» Мандельштама. Задолго до «Бессонницы...» в монографии Ю.Н. Чумакова анализу подвергнуто другое стихотворение Мандельштама–«С веселым ржанием пасутся табуны...», множество еле заметных интертекстуальных переключек с Овидием, Державиным, Батюшковым, Пушкиным, Тютчевым, Ахматовой превращают текст в Элизиум поэтов: «весь текст

¹⁵ Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета...–С. 64.

Мандельштам отдаленно напоминает Четвертую песнь “Ада”, когда в Лимбе Вергилия и Данта приветствуют лучшие поэты древности: Гомер, Гораций, Овидий, Лукан»¹⁶. И «Бессонница...», и «С веселым ржанием пасутся табуны...» оказываются во многом сходными между собой, поскольку вместе со сбивчивыми очертаниями времен и пространств тексты выявляют свойства стиховой ткани: «Лирический сюжет связан с переключениями пространств при перемещении теперь-точки, которая при этом остается прикрепленной к своему месту»¹⁷ – пишет Ю.Н. Чумаков, придавая тем самым явлению синхронии планов статус закона, действующего в лирическом тексте. Лирическая синхрония планов в некотором смысле перекликается с постулатом Г.Г. Амелина о «двух смысловых предметах», занимающих одно место, что звучит как иронический парафраз из «Пиковой Дамы», но в то же время является серьезным определением лирического (и шире – художественного) текста.

Итак, подводя итоги, можно с уверенностью заключить, что интернет-комментарий представляет собой новый, уже практически сложившийся жанр¹⁸, являющийся значительно улучшенной версией одного из самых древних филологических жанров – классического комментария к художественному тексту. Оказалось, что именно этот древний жанр наиболее приспособлен к тому, чтобы востребовать возможности интернет-обсуждения, которые позволяют максимально полно выявить стоящие за текстом реалии, определить источники цитации и описать наиболее общие свойства текста, то есть те свойства, которые могут быть подтверждены не одним, а сразу несколькими авторами-аналитиками. Этому жанру противостоит книжный, монографический анализ текста, который предполагает единственного автора, органично вписывается в его принципиально отличную от других концепцию художественного текста и затрагивает минимальные, почти не различимые для большинства читателей, семемы. Метафорически можно понимать интернет-комментарий и монографическое описание как литературоведческие аналоги того, что У. Эко назвал «текстом» (гипертекстом) и «системой».

¹⁶ Там же. – С. 16.

¹⁷ Там же. – С. 66.

¹⁸ С использованием приемов интернет-комментария был подготовлен комментарий к «Египетской марке» О. Лекманова (см.: *Мандельштам О. Египетская марка* / сост.: О. Лекманов, М. Котова, О. Репина, А. Сергеева-Клятис, С. Синельников. – М.: О.Г.И.-Б.С.Г.-пресс, 2011).

Комментарий тогда будет соотнесен с текстом, «конечным и предельным», но открытым бесчисленным интерпретациям, в то время как монографический анализ текста в терминах У. Эко должен быть назван «системой», «беспредельной», порождающей «спиралеобразное движение», которое «может совершаться ad infinitum, до бесконечности»¹⁹. По мнению У. Эко, данные системы не противоречат друг другу, а находятся между собой в отношениях взаимодополнения, которые позволяют надеяться, что Интернет не убьет книгу, как когда-то книга не убила средневековый собор²⁰.

¹⁹ Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст <http://philosophy.ru/library/eco/internet.html> (дата обращения 01.06.12)

²⁰ В начале лекции У. Эко «От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст» приводится цитата из «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго: «Клод Фролло показывает сначала книгу (книги только начали печатать в то время), потом на свой собор и говорит: “Это убьет то”».

III. ИЗ СОВРЕМЕННОЙ
ПРОЗЫ



Цветное небо Италии.

Лирический код эссе Т. Толстой «Смотри на обороте»

Эссе Татьяны Толстой «Смотри на обороте» входит в число «путевых очерков» книги «День». Всего таких очерков три: «Туристы и паломники» рисует картины Святой земли, «Нехоженная Греция» посвящена, как видно уже по названию, Греции, «Смотри на обороте» – итальянской Равенне. Элементы документализма и публицистичность отличают «День» от двух других книг Т. Толстой, романа «Кысь» и собрания рассказов «Ночь». Как и вообще всё в «Дне», очерки о странствиях изобилуют «живыми» подробностями и даже «практическими советами» («Надо купить самую обычную туристическую карту <...> долларов за пять. А еще лучше не поспешить и на подробный путеводитель»). Можно попытаться поразмышлять о том, почему частные, документальные факты и жанр очерка, эссе, фельетона играют немаловажную роль в творчестве Т. Толстой.

В итальянском эссе нет четко очерченного сюжета, описаны лишь впечатления от путешествия по Равенне, причем намеренно разговорная интонация отличает стилистику повествования с самого начала. И если в «Нехоженной Греции» и в «Туристах и паломниках» внимание сосредоточено на неведомых уголках Греции и Иерусалима (долина Амфиарая, черно-зеленый остров Санторин, протестантская Голгофа), то в «Смотри на обороте» речь идет о местах известных – о равненском мавзолее Галлы Плачидии, непременно посещаемом всяким, кто приезжает в Равенну.

Экспозиция очерка задает рассказу о той местности, которую принято считать прекрасной, совсем не идиллическую тональность: пыльный, жаркий день как будто объясняется местоположением города, от которого отступило море:

«Горячий майский день в Равенне, в маленьком итальянском городке, где похоронен Данте. Когда-то – в самом начале пятого века Р. Х. – император Гонорий перенес сюда столицу Западной Римской Империи. Когда-то здесь был порт, но море давно и далеко отступило, и его место заняли болота, розы, пыль и виноград. Равенна знаменита своими мозаиками».

За подчеркнута прозаическим изложением нельзя не обнаружить известные поэтические строки, «Равенну» А. Блока:

Далеко отступило море,
И розы оцепили вал,
Чтоб спящий в гробе Теодорих
О буре жизни не мечтал.

Реминисценция из Блока не завуалирована, повторено очень много блоковских деталей: море, мозаики, судьба Данте... Не скрытая, но переведенная на прозаический язык, цитата порождает острый диссонанс между разговорной публицистичностью очерка и его лирическим подтекстом.

Далее связь с блоковской «Равенной» прерывается воспоминаниями героини об отце, но уже на следующей странице стихотворение Блока, его новые детали (кладбище, Галла Плачидия) возникают опять: «Мертвый, суетный, жаркий город, где негде присесть. Могила Данте, изгнанного из родной Флоренции. Могила Теодориха. Мавзолей Галлы Плацидии, жены Гонория, того самого, что сделал Равенну столицей Империи». И снова равеннский пейзаж перемежается размышлениями об отце, за которыми следует новое возвращение к Равенне, описанной сквозь призму блоковских стихов («То, что некогда было морским дном, теперь лежит вокруг городка широкими плодородными полями; там, где ползали крабы, теперь ходят ослы, на месте водорослей разрослись розы. Все умерло и заглохло»). Не догадаться о блоковском подтексте невозможно, поскольку в этом случае остается немотивированным пояснение: «Гонория, того самого, что...». Возможно, предполагается, что Равенна хорошо всем известна, если не по личному туристическому, то по читательскому опыту.

Вместе с реминисценциями из Блока в текст входит элегическая тема, закрепившая за Италией мотивы смерти и возрождения. Отчасти реализованная Блоком итальянская элегическая модель окончательно сложилась, как известно, в XIX веке: смерть, разрушение, исчезновение в противопоставлении бессмертию, возрождению, свершающемуся в памяти и в любви, составляет стержневую антитезу классической элегии и эпитафии об итальянских руинах. Одним из образцов итальянской элегической матрицы может служить неоднократно подвергавшаяся подробному анализу эпитафия К.Н. Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы»¹. Основы итальянской

¹ См. подробный анализ стихотворения Батюшкова у Ю.М. Лотмана (*Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С.136–142*) и анализ этого анализа в книге В. Вейдле (*Вейдле В. Эмбриология поэзии. – М., 2002. – С. 211–220*).

элегической сюжетной матрицы определяются, во-первых, коллизией жизни и смерти, сна и пробуждения, встречи и расставания, поэтому всякий раз в этой эпиграмме внимание исследователей притягивала игра мотивов смерти (гробница, сон, тьма) и жизни (пробуждение, свет, сияние); во-вторых, олицетворением города в женском образе.

Древняя традиция олицетворения города в женском образе необычайно устойчива², она выявляет себя и у Батюшкова, и – с предельной силой – в известных пастернаковских строчках «Венеция венецианкой / Бросалась с набережных вплавь». А в «Итальянских стихах» Блока наблюдается куда более «мягкий» вариант: городские картины и пейзажи то и дело сменяются женскими портретами, за которыми стоит ренессансный образ Мадонны. И, что особенно важно для проведения параллелей с очерком Т. Толстой, в «Итальянских стихах» Мадонна изображается с младенцем на руках или внимает вести о будущем рождении сына. В цикле есть стихотворение «Благовещенье», постоянно упоминаются «белые цветы», лилии, – благовещенские цветы Девы Марии. Лилии сопутствуют Деве Марии даже в венчающем «Итальянские стихи» «Успении», а модернистский вариант лилии – ирис символизирует Флоренцию³. В открывающей итальянский цикл «Равенне» младенец у матери на руках – это город на руках у вечности («Ты, как младенец, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках»). Образ матери с младенцем отзывается в очерке Т. Толстой темой детства, размышлениями об отце. Отец и дочь становятся главными героями эссе, таким образом, высокая библейская реминисценция, традиционно укорененная в русской элегии на итальянскую тему, как будто заменяется конкретной документально-жизненной ситуацией, развернутой, как положено, на фоне борьбы мотивов смерти и возрождения, забвения и памяти.

Интрига лирического эссе строится вокруг открытки, «лет сорок назад» полученной героиней от отца, путешествовавшего тогда по Равенне. Через много лет после его смерти она едет в Равенну и пытается «представить себе его, молодого, заворачивающего за угол, поднимающегося по ступеням», торопливо пишущего ей

² См. об этом: *Топоров В.Н.* Текст Города-Девы и Города-Блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста-81: Тезисы симпозиума. – М., 1981. – С. 53–58.

³ Ирис и лилия в «Итальянских стихах» Блока актуализируют не только благовещенские, но и имперские смыслы, поскольку являются и геральдическими цветами, а ирис – традиционной эмблемой Флоренции.

открытку. Этимологический образ слова «открытка» в равной мере определяется идеей открытости (ее посылают открыто, без конверта) и закрытости (открытку надо открыть, прочитать); значение открытки тоже двойственно. С одной стороны, она являет собой несостоятельную претензию в дешевом глянце и разноцветии запечатлеть то, что невозможно запечатлеть, а надо увидеть своими глазами, с другой – открыточные изображения и не должны рисовать прекрасные места в их непередаваемой красоте, они призваны лишь условно воссоздавать эти места для того, кто пишет, и для того, кто читает послание. Только пишущий и читающий знают что-то такое, что позволяет наполнить бесхитростное изображение и подпись на обороте смыслом, который, по сути, сводится к обозначению связи между разделенными расстоянием адресатом и адресантом. Если эта связь утрачивается, то открытка выглядит как простая и дешевая пошлость; если она существует, то открытка становится воплощением уникального, только двоим понятного языка, подобного божественному обращению. Вся прелесть открытки состоит в мимолетности ее содержания и в доверчивой обращенности пишущего к своему адресату, в его надежде на существование уникальной пресуппозиционной связи между ним и собеседником.

У Толстой зафиксирован тот момент, когда время уже несколько стерло те связи между дочерью и отцом, которые позволили бы ей понять открытку. Пара торопливых предложений, написанных отцом для дочери, дважды цитируется в эссе («Дочка! Ничего прекраснее (смотри на обороте) я в жизни своей не видел! Плакать хочется! Ах, если бы ты была здесь! Твой отец!»), а героиня недоумевает, стараясь разгадать их смысл («Каждая фраза заканчивается дурацким восклицательным знаком», «Что его здесь так поразило?», «Смотрю на обороте. Обычный рай. Что же он видел такого, чего я не вижу»). Ее недоумение объясняется тем, что она прочитывает открытку как поэт, пытаясь извлечь смысл из самих слов и их сочетаний. Ничего не получается, потому что с художественной точки зрения слова бесхитростны, смысл лежит за гранью слов, не в поэтической области. Отец обращается не к поэту, а к дочери.

На открытке, присланной отцом из Равенны, изображена мозаика Мавзолея Галлы Плачидии. Картина символична: Добрый Пастырь пасет своих овец. Естественно, читательские ожидания предполагают кульминацию повествования в тот момент, когда путешествующая по Равенне дочь въяве увидит мозаику с Добрым Пастырем. Кажется,

тогда давно пережитое отцом восхищение Равенной воскреснет для дочери, и она получит весть из изображенного на открытке райского сада и весть от отца, с которым в земной жизни уже навсегда разлучена. Однако читательские догадки не оправдываются. «Тьма», «пыль», «темнота» мешают героине рассмотреть мозаику. В какой-то момент она поднимает глаза, и ожидание описания мозаики достигает высшей точки напряжения. И, действительно, читатель видит Доброго Пастыря, но не глазами героини, а глазами Павла Муратова, потому что в текст лирического эссе вклинивается обширная цитата из «Образов Италии»⁴. Намеренно прозаизированное, лишенное светлых красок повествование Т. Толстой разбивается на две части ярким, плотным, даже перенасыщенным цветом, отрывком из П. Муратова. В цитате содержатся ключи к сюжету очерка.

Но сначала нельзя не остановиться на жаркой «тьме» и темноте, сквозь которую проходит героиня, чтобы увидеть мозаику. В «Итальянских стихах» Блока, самом близком, как уж отмечалось, подтексте эссе, есть антитеза общелирическому представлению о «вечно голубом» небе райской Италии. У Блока «небо Италии» не только голубое, но и черное: «В черное небо Италии / Черной душою гляжусь», «Окна ложные на небе черном»... Вероятно, выбирая для неба эпитет «черное», Блок цитирует «Серебряного голубя» А. Белого⁵. В светлой палитре («нежно-зеленая плесень») итальянских впечатлений Блока «черное небо» и «черная душа» выделяются своим трагическим колором. Параллельно с итальянским циклом Блок пишет несколько писем матери, столь выразительных, что в эпистолярном наследии поэта они чаще других приковывают к себе внимание⁶.

⁴ Муратов П. П. Образы Италии. – М., 1994. – С. 91–99.

⁵ «Черная бездна», «черное мира жерло», «черный воздух», бесконечные отражения потемневшего неба в воде – это сквозные мотивы «Серебряного голубя». С. Пискунова и В. Пискунов в комментарии к роману так интерпретируют «черную бездну» А. Белого: «Стилизованный образ изящно-игрового, (философического) эпикурейского века, в котором царила незащищенно-хрупкая красота, как нельзя более соответствовал проходящей через весь роман мысли об обреченности старой России, об ожидающей ее неминуемой участи – пасть в разверзающуюся под ногами бездну» (Белый А. Соч. в 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 690). После Блока «черное небо Италии» превратится в «черный, золоченый сон» в «Равенне» М. Кузмина.

⁶ Эти письма цитирует Е. Эткинд в статье о «Равенне» Блока (См.: Эткинд Е. Материя стиха. – СПб, 1998. – С. 16–32). В стихах А. Кушнера о них сказано:
Достану с полки блоковские письма:
Флоренция, Милан, девятый год.

Письма 1909 года изобилуют нежными обращениями к матери, заботой о судьбе Шахматова, более того, в письма Блок вкладывает несколько открыток с репродукциями поразивших его воображение картин⁷ – жест, небезупречный с точки зрения поэтического вкуса, жест сына, а не поэта. И в то же время по письмам видно, что Блок переживает сильнейшее отчуждение как от России («Из итальянских газет я ничего, кроме страшно мрачного, не вычитываю о России. Как вернуться – не понимаю...»⁸), так и от Европы («Европейская жизнь так же мерзка, как русская <...> Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь <...> Люблю я только искусство, детей и смерть. Россия для меня – все та же – лирическая величина. На самом деле – ее нет, не было и не будет»⁹). Через десять лет сравнение разрушенного варварами Рима с уничтоженной революцией Россией станет общим местом в эмигрантской литературе, но для этого в истории страны должны будут произойти серьезные исторические перемены. Возможно, оправдавшиеся предчувствия Блока, а также дистанция между глубоко интимной интонацией сыновних писем и нарисованной в них страшной картиной разрыва всех родственных связей с родиной и Европой привлекают к этим письмам особое внимание.

В любом путешествии Т. Толстой оппозиция родства и отчужденности, подобная блоковской, устанавливается противоположностью понятий «паломничество» и «туризм», постоянно разводимых писательницей. «Туристы и паломники» называется один из упоминавшихся выше очерков «Дня», где живописуются печальные атрибуты туризма: движимые лишь праздным любопытством толпы

Италия ему внушила чувства,
Которые не вытащишь на свет:
Прогнило все. Он любит лишь искусство,
Детей и смерть. России ж вовсе нет
И не было. И вообще Россия –
Лирическая лишь величина.

Товарищ Блок, писать такие письма,
В такое время, маме, накануне
Таких событий...

(Кушнер А. Стихотворения. Четыре десятилетия. – М., 2000. – С. 170–171).

⁷ См.: Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. – М. – Л., 1963. – Т. 8. – С. 598.

⁸ Там же. – С. 288.

⁹ Там же. – С. 289.

народа, не отклоняющиеся от культовых маршрутов; циничные экскурсоводы; многочисленные продавцы дешевых сувениров и открыток. Мир, окружающий туриста, непременно говорит на разных языках, ему не понятных¹⁰. Турист уподобляется гонимому чужими людьми блудному сыну, заблудшей овце, потерявшей родину и пастыря. Паломничество, напротив, предполагает почти невозможный идеал лингвистического или интуитивного понимания чужих языков, исследование нехоженых мест, воссоединение с чужим народом и землей. Толстая, как и Блок, резко соединяет в своем итальянском путешествии темы изгнанничества и родства: ее героиня, вращающаяся в «водовороте» туристической толпы, все же одержима не общим любопытством, а своей собственной целью: она ищет в Равенне следы отца. И не может найти, потому что турист всегда беспомощен, как ребенок: он слышит, но не понимает, он смотрит, но увидеть ему мешает тьма. Тип героя-ребенка многократно воспроизводится не только в очерках и эссе, но и в художественной прозе писательницы, причем очень важно, что это *взрослый ребенок* в черном, непонятном, ночном мире: Бенедикт, главный герой романа «Кысь»; Алексей Петрович, герой рассказа «Ночь», помещенного в одноименную книгу¹¹.

Возвращаясь к цитате из П. Муратова, отметим, что она указывает еще на некоторые источники «небесной колористики» Т. Толстой. В цитате из «Образов Италии» два неба: одно – реальное, его свет проникает в мавзолей сквозь высокие окна, другое – изображенное на мозаике с Добрым Пастырем. Два неба Муратова, создавая контраст неосвященному небу Толстой, сами конкурируют друг с другом в яркости и разноцветии:

«В зависимости от игры света, проникающего сюда через маленькие оконца, он изумительно и неожиданно прекрасно переливает то зеленоватыми, то лиловыми, то багряными оттенками... Сияющий синим огнем воздух, которым окружен

¹⁰ Интересно, что не только беспомощный русский за границей – излюбленная тема Т. Толстой, но и наоборот – недоумевающий иностранец в России (см., например, очерк «Ряженые» из книги «День»).

¹¹ И обратный мотив – ребенка, ощущающего себя взрослым, звучит в одном из интервью Т. Толстой: «У меня есть ощущение, что я всегда была некоего взрослого возраста, просто благословенного незнанием многих вещей, непониманием, непрочитанностью, неувиденностью. У меня не было ощущения радости детства, и душа была всегда печальна». (*Постмодернизм о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками* / Сост. С. Ролл. – М., 1996. – С. 164).

саркофаг, некогда содержавший набальзамированное тело императрицы, достоин быть мечтой пламенно-религиозного воображения. Не к этому ли стремились, только другим путем, художники цветных стекол в готических соборах?»

Первая фраза, которой Толстая от лица героини комментирует слова Муратова, вводит вымышленную фигуру проводника: «Чудные слова! Но, просунувшись в часовню, я ничего не вижу. Может быть, для Муратова в свое время проводник освещал храм факелом». Конечно, в равеннской главе «Образов Италии» ни о каком проводнике не говорится¹², более того, из приведенной цитаты ясно: Муратов видел мозаику точно так же, как и героиня очерка, в лучах одного лишь небесного света, потому что мозаика сравнивается с витражом, а витражи европейских соборов зачастую специально не подсвечиваются искусственно—святые должны возрождаться каждый день в божественных лучах наступающего утра, и пока небесный свет не выявит, не дорисует их контуры, они ждут чуда своего каждодневного воскресения. Фигура неизвестного проводника у Толстой, появившись в комментарии к цитате из Муратова, отсылает, разумеется, еще к одному важному подтексту эссе, к «Божественной комедии»: к Данту, ведомому через Ад и Чистилище Вергилием.

Цитата из Муратова отодвигает ожидаемую кульминацию, но подготавливает новую вершину повествовательной напряженности. Такой ход как будто взят у Данте, чья поэма, несмотря на обилие боковых ветвящихся сюжетов, на груз разного рода исторических и литературных деталей, а также на бесконечно замедленное повествование, должна прочитываться, по мнению У. Эко, «за один раз»¹³. Напряженность у Данте обеспечивается доминантой магистральной сюжетной линии: страшное путешествие по загробному миру должно закончиться встречей с Беатриче. Магистральный сюжет поддерживается колористической динамикой. В поэме Дант покидает

¹² Скорее, сам автор, П. Муратов,—проводник, Бедкер по Италии для русского читателя. В «Образех Италии» Муратов нередко прибегает к обширному цитированию различных поэтов, писателей и художников, чьи судьбы так или иначе связаны с описываемой местностью. Цитируя Муратова, Т. Толстая продолжает традицию описания города через биографию того, кто с ним связан.

¹³ «Дороти Сейерс совершенно права, рекомендуя в предисловии к своему переводу Данте следующий идеальный способ чтения: “начать с первой строки и не отрываться до самого конца, подчиняясь энергии повествования и стремительному движению стиха”» (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах.—СПб., 2002.—С. 123).

земной мир весенним утром, в свете солнца и окружающих его звезд, которые видятся поэту так, как в день их творения («Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stele / ch'eran con lui quando l'amor divino // mosse di prima quelle cose belle»–«Был ранний час, и солнце в тверди ясной / Сопровождали те же звезды вновь, / Что в первый раз, когда их сонм прекрасный // Божественная двинула любовь»¹⁴), а потом он идет через тьму Ада и Чистилища, чтобы в райском свете узреть Беатриче и вместе с ней войти внутрь божественных светил.

Несомненно, тьма и духота эссе «Смотри на обороте» вбирает в себя не только «черное небо Италии» Блока, но и слепое небо Ада и Чистилища «Божественной комедии». «Воздух ада в поэме Данте наделен эпитетами *nero* 'черный', *tenebroso* 'мрачный, темный', *perso* 'багровый, пурпурно-черный', *grasso* 'жирный', *grasso e scuro* 'тяжелый и темный', *maligno* 'зловредный', *morto* 'мертвый', – констатирует И. А. Пильщиков¹⁵. Тьма рассеивается только на последних страницах «Чистилища», в момент восхождения к земному раю: в 27-й песне «Чистилища» звезды светят, как никогда, ярко («ma, per quel pocco, veda io le stelle / di lor solere e più chiare e maggiori» – «Но над тесниной звезды мне сияли, / Светлее, чем обычно, и крупней»), и поэт видит сон: на лугу прекрасная Лия собирает цветы для венка, а красавица Рахиль смотрится в зеркало¹⁶. Предваряя вступление героя в рай, Данте использует прием отодвинутой кульминации: вопреки ожиданиям читателя, поэт видит во сне не Беатриче, а ее прообраз – созерцательную Рахиль. И только в следующей песне, уже не во сне, поэт ступает на райские луга, залитые утренним солнцем. Первое, с чем отождествляется открывшийся рай, – Равенна¹⁷, в утреннем пении райских птиц поэт

¹⁴ Здесь и далее цитаты из «Божественной комедии» приведены в переводе М. Л. Лозинского.

¹⁵ Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. – М., 2003. – С. 129.

¹⁶ В двух стихотворных строчках О. Мандельштама запечатлена именно эта картина – «Рахиль гляделась в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венки» («Меня преследуют две-три случайных фразы...»).

¹⁷ До 28-й песни «Чистилища» Равенна упоминается лишь раз как родина Паоло и Франчески, разлученных возлюбленных, соединившихся в Аду. Сюжет Франчески и Паоло удваивает сюжет Данта и Беатриче, разлученных на земле и встретившихся в раю. 28-ая песня «Чистилища» начинается с описания соснового леса, раскинувшегося «над взморьем Кьясси». М. Л. Лозинский комментирует начало 28 песни так: «Сосновый лес (Pineta) на берегу Адриатического моря, к югу

узнает пение птиц в садах, раскинувшихся на месте отступившего в Равенне моря¹⁸. А в 29-й песне «Чистилища», перед самым появлением Беатриче, небо в поэме Данте становится ярким и разноцветным. Поэт просит у Урании, музы астрономии, вдохновения, чтобы воспеть райскую красоту, не виданную ни одним из смертных. И воспеваёт воздух, сияющий, словно пламень («dinanzi a noi, tal quale un foco acceso / ci si fé l'aere sotto i verdi rami» – «Пред нами воздух над листвою дерев / Стал словно пламень»), пылающий месяц («più chiaro assai che luna per sereno» – «Пылает полный месяц над землей»), и в вышине прорисовывающуюся радугу («e vidi le fiammelle andar davante, / lasciando dietro a sé l'aere dipinto, / e di tratti pennelli avean sembianze; // si che li sopra rimanea distinto / di sette liste, tutte in quei colori / onde fa l'arco il Sole e Delia il cinto» – «А огоньки все ближе надвигались, / И, словно кистию проведены, / За ними волны, крася воздух, стлались; // Все семь полос, отчетливо видны; / Напоминали яркими цветами / Лук солнца или перевязь луны»). Вероятнее всего, «сияющий синим огнем воздух», воздух, переливающийся «то лиловыми, то багряными оттенками» в цитате из «Образов Италии» нарисован П. Муратовым в дантовской стилистике. А в очерке Т. Толстой «синее небо» упоминается в первый раз не в цитате, а в самом начале текста, там, где героиня старается представить себе отца, путешествующего по Равенне («И спускалась синяя ночь. И на краешке стола, карандашом, он писал мне торопливые слова своего восторга и любви к этому миру»).

Дантовский подтекст эссе актуализирует тему поиска родственных связей еще и тем, что параллельно с основным сюжетом, сфокусированном на отце и дочери, выявляет другую, важную для всей книги «День» линию – линию деда. Невозможно отвлечься от того реального факта, что Т. Толстая, автор эссе, – внучка переводчика «Божественной комедии» М. Л. Лозинского, тем более что в других очерках книги о Лозинском немного рассказывается (в «Переводных картинках», например). Линия отец-дочь как будто продолжена

от Равенны. Эта местность носит название Chiassi, или Classe (от лат. Classis – флот), потому что во времена императорского Рима здесь был расположен морской порт (Portus Classis) Равенны. Впоследствии море отступило к востоку» (*Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с ит. и комм. М. Л. Лозинского. – М., 1982. – С. 587*).

¹⁸ Вероятнее всего, описание райских садов Равенны, раскинувшихся на месте моря, в «Божественной комедии» послужило источником и для «Равенны» Блока.

во времени линией деда¹⁹, она уводит из настоящего в прошлое, которое, в отличие от прозаического настоящего, неизменно поэтизируется.

Слово «переводчик» этимологически родственно «проводнику», имеет с ним один корень, в котором задана семантика освоения пространства. Этимологическое родство дает основания полагать, что перевод с одного языка на другой осмысливается культурой в пространственных категориях. Вместе с проникновением в глубину чужого языка переводчик попадает в глубину чужого иноязычного континуума и чужого, не им созданного, художественного мира. Тогда сам акт перевода уподобляется путешествию по местам, неведомым простым смертным, путешествию в духе Данте.

В известном стихотворении А. С. Пушкина «С Гомером долго ты беседовал один...», посвященном Н. И. Гнедичу²⁰, читатель-переводчик, как Моисей, удаляется от мира, чтобы потом принести людям божественные слова, начертанные на скрижалях. В 1914 году Н. Гумилев сочинил для М. Лозинского надпись на своем переводе «Эмалей и Камей» Теофиля Готье:

Как путник, подпоясав чресла,
Идет к неведомой стране,
Так ты, усевшись глубже в кресло,
Поправишь на носу пенсне

И, не пленяясь блеском ложным,
Хоть благосклонный, как всегда,
Движеньем верно-осторожным
Вдруг всунешь в книгу нож... тогда

Стихи великого Тео
Тебя достойны одного.

В первой же строке своего посвящения Гумилев называет «путником» переводчика «Божественной комедии», путником²¹,

¹⁹ М. Л. Лозинский путешествовал по Равенне задолго до того, как начал переводить Данте, воспоминания о чем содержатся в речи «Почтите высочайшего поэта» (см.: *К истории одного перевода «Божественной комедии»*) // *Хождения во Флоренцию. Флоренция и флорентийцы в русской культуре.* – М., 2003. – С. 381–383).

²⁰ Другие мнения об адресате этого стихотворения Пушкина приводит В. Есипов. См.: *Есипов В.* «С Гомером долго ты беседовал один...». Опыт текстологического исследования. // *Пушкинский сборник.* – М., 2005. – С. 259–273.

²¹ Традиция видеть в переводчике «Божественной комедии» путника,

устремляющимся в чужую страну, от шага к шагу вслепую («поправишь на носу пенсне»)²² ищущим как можно более точные слова для перевода. Последние две строчки «Надписи...» отмечены не только изысканной рифмой с пропуском рифмующейся согласной в «Тео», но и комплиментарным жестом: Гумилев, много переводивший Теофиля Готье, отступает в сторону перед Лозинским, оставляя его наедине с *maître*’ом французских поэтов²³. Этот полный благородства жест шутивно обыгрывается в предыдущей строфе, где один переводчик покушается на другого с ножом в руке (правда, нож предназначен всего лишь для разрезания бумаги). В любом случае, один из двух должен быть повержен в переводческом поединке, поскольку перевод предполагает некие священные, не терпящие чужого вмешательства, требующие крайней сосредоточенности узы между автором и тем, кто ведет его в чужую страну, сам ввергаясь в недра другой культуры... Кроме всего прочего, последнее слово в комплиментарной коде, венчающей «Надпись» Гумилева, – слово «одного» – не может избежать переключек со стоящим также на последнем месте в первом стихе словом «один» в упомянутом выше тексте Пушкина («С Гомером долго ты беседовал *один*...»).

Пара поэт–переводчик, установленная в эссе Т. Толстой при помощи отсылки к поэме Данте и затекстовой ассоциации с дедом писательницы М. Лозинским, в «Божественной комедии» находит аналогию в паре Дант–Вергилий. Общее представление о том, что тень Вергилия гораздо больше Данта, сложилось на основе пристального внимания иллюстраторов к тем страницам «Ада», где рассказывается о самых страшных и непреодолимых препятствиях, возникающих на пути поэта и его высокого проводника. Если Дант не может преодолеть опасность, Вергилий берет его, как ребенка, на руки и проносит сквозь них. Таким образом, пара дочь–отец у Т. Толстой обретает связь с множеством фоновых литературных и внелитературных сюжетов с двумя действующими лицами, где один

подобного Данту, идет к Гумилеву от Мандельштама, посвятившего М. Лозинскому в 1912 году стихотворение «Пешеход».

²² Мотивы слепоты актуализируются не только в отношении автора и переводчика, но, конечно, еще и в отношении любого поэта вообще, поскольку поэтический дар традиционно ассоциируется не с низким зрением, а с высоким прозрением.

²³ Так Гумилев называет Теофиля Готье в одной из статей. См.: Гумилев Н. С. Стихи; Письма о русской поэзии. – М., 1990. С. 413.

выступает по отношению к другому в прямом или метафорическом смысле в роли ребенка, в роли ведомого: младенец-Равенна и Вечность («Равенна» Блока), Дева Мария и младенец Иисус («Благовещенье» из «Итальянских стихов» Блока), Блок и Россия, Блок и мать (итальянские письма Блока 1909 г.), путешественник и проводник («Образы Италии» П. Муратова в прочтении Т. Толстой), автор и переводчик, Дант и Вергилий («Божественная комедия» Данте). Кульминация эссе строится на появлении еще одной пары, оба лица в которой так и останутся неизвестными. Это слепой инвалид, бросающий деньги в «осветительную» коробку, и его провожатая. По воле слепого мозаика наконец освещается, и ее, конечно же, не видит сам слепой, зато видит героиня очерка. Как в преддверии кульминации взгляд П. Муратова подменил взгляд героини, так в момент кульминации героиня подменяет собой слепого, осветившего будто бы для себя мавзолеей Галлы Плачидии.

Слепой бросает монеты, чтобы его проводница смогла тихо рассказать ему, как выглядит мозаика. Рассказа читатель эссе не услышит («женщина-поводырь торопливо шепчет ему на ухо <...> этот язык мне неизвестен»), зато глазами героини увидит мозаичную картину. Неразрывная связь между увиденным и услышанным, между изображенным кистью и изображенным словом имеет прямое отношение к паре поэт-переводчик. В 1965 году А. Ахматова вспоминала о М. Лозинском: «Михаил Леонидович сказал мне: “Я хотел бы видеть «Божественную комедию» с совсем особыми иллюстрациями. Чтобы изображены были знаменитые дантовские развернутые сравнения. Например, возвращение игрока-счастливицы, окруженного толпой льстецов <...> Пусть в другом месте будет венецианский госпиталь и т.д.” Наверно, когда он переводил, все эти сцены проходили перед его умственным взором, пленяя его своей бессмертной живостью и великолепием, и ему было жалко, что они не в полной мере доходят до читателя»²⁴.

Визуальное изображение, по предположению Ахматовой, выступает в роли некоего компенсаторного механизма по отношению к словесному, не «в полной мере» передающему оригинал, по причине вечного несоответствия ему перевода. Этот механизм включается потому, что слово одного языка не получает абсолютного тождества в другом, и чем лучше переводчик слышит язык подлинника,

²⁴ Ахматова А. А. Собр. соч.: В 2-х т. – М., 1987. – Т.2. – С. 189.

тем острее ощущает непреодолимые несоответствия, а значит, тем труднее и труднее ему становится переводить. Выйти из тупика можно, только покинув пределы языка, и самое соблазнительное из искушений—подменить слово изображением. Но как Орфей не может оглянуться на Эвридику, так и переводчик не может покинуть языка²⁵ и принужден оставаться «слепым», искать точных словесных соответствий, подходить все ближе и ближе к оригиналу, но все-таки никогда не достигать его.

Одно за другим в очень небольшом по объему тексте Т. Толстой следуют четыре описания мозаики с Добрым Пастырем: первое—на открытке отца, второе—в цитате из Муратова, третье—от лица героини, четвертое в тайне от автора и читателя шепчет на ухо слепому его спутника. Четыре разных описания, как четыре разных перевода, призваны «в полной мере» отразить суть мозаичного изображения. Два из них почти универсальны. Конечно, последнее, поскольку его слышит только слепой, который не может проверить слова на верность реальному изображению. Универсально и описание Муратова. «Чудными словами» созданная муратовская картина открывается под знаком вечности: великие полотна, фрески и мозаики не только в главе о Равенне, но и вообще в «Образах Италии» показаны безотносительно к определенному настоящему, такими, какими они были всегда и всегда будут. Автор обзореваает их вне конкретного времени, сразу во всем возможном спектре освещения («в зависимости от освещения») и во всем множестве ракурсов. В двух других описаниях мозаики изображение Доброго Пастыря зафиксировано в неповторимое мгновение уходящего настоящего. Во-первых, конечно, на открытке от отца, в нескольких эмоциональных восклицаниях, в его отказе от слов, в его отсылке к картинке на обороте. Во-вторых, в кульминационном описании мозаики, данном от лица героини, где Т. Толстая повторяет почти все из того, что есть у Муратова, только ее повествование постоянно прерывается эмфатическими многоточиями,

²⁵ Сюжет Орфея, сходящего в Аид за Эвридикой, очень часто контаминируется с сюжетом Данта, входящего в загробный мир ради встречи с Беатриче. См., например, стихотворение В. Ходасевича «Века, прошедшие над миром...», помещенное в книгу: *Данте Алигьери. «И чувство древнее, как прежде, ново...»: Стихотворения, сонеты, канцоны.*—М., 2000. Здесь же следует привести мнение о том, что изображение Доброго Пастыря генетически восходит к античным образам певцов—Ариону, Лину, Орфею. См. об этом: *Власов В.Г.* Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8-ми. т.—М.: ЛИТА, 2000.—Т. 2.—С. 784.

восклицаниями, цитатами, и каждая деталь из текста Муратова приобретает динамический характер. Так, застывшие «гирлянды листьев и плодов», вьющиеся «по низеньким аркам» у Муратова, превращаются под пером Толстой в «синеву», которая «стекает вниз, к корзинам с плодами и листьями».

Единственное, и самое главное, чего не видит читатель глазами героиня в кульминационный момент, – Добрый Пастырь, так подробно воссозданный Муратовым. Но героиня должна его видеть, только яркий свет ослепляет ее, и в своей беспомощности она сливается с доверчивым слепцом, со своим отцом (одна деталь в самом начале указывает на его слепоту: «мой отец ходил и смеялся тут, щурил близорукие глаза»), со всей толпой туристов («мелькают бессмысленные усталые лица <...> блестят стекла очков»). Здесь напрашивается еще одна аналогия с «Божественной комедией», с тем эпизодом, когда Вергилий оставляет Данта (уже преодолев с ним все самые страшные препятствия погруженного во тьму Ада и Чистилища). Вергилий уходит потому, что просто слепнет в ярком свете райского преддверия («Il temporal foco e l'eterno / veduto hai, figlio; e se' venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno» – «И временный огонь, и вечный / Ты видел, сын, и ты достиг земли, / Где смутен взгляд мой, прежде безупречный»). И на короткое время на последних страницах «Чистилища» Дант остается вообще без проводника; ступая на райские луга, напоминающие о Равенне, он имеет одну лишь слепую веру во встречу с возлюбленной.

Многочисленность описаний одной мозаики сообщает повествованию всего очерка пунктирность. Высшего пика стилистическая прерывистость достигает в кульминационной точке, иллюстрируя идею ограниченности языка, который пытается слиться с изображением, быть им, то есть представить мозаику с Добрым Пастырем въяве; всякий раз попытка оказывается неудачной. Визуальное изображение бежит своего перевода. Но все-таки словесные описания хоть на краткий миг достигают своего предмета, потому что каждое из них, в конце концов, будет понято теми, к кому оно обращено. Недостаточность языковых и даже изобразительных средств подчеркивается оценочными характеристиками описаний мозаики и ее самой: отец написал несколько слов на открытке, даже не задумываясь над стилем, женщина-поводырь рассказывает слепому об увиденном, «как умеет», художник, создавший мозаику, выразил красоту Господнего сада, «как мог». Весь очерк

превращается в серию несовершенных «изображений изображений», которую венчает никому не видимая, но всем известная картина, где Добрый Пастырь не изображен, а действительно существует. Использованный Т. Толстой сюжет «ведомый и ведущий» всегда разомкнут, открыт, так как место ведущего в нем не конкретно, а идеально (отсюда столь высокая напряженность сюжета)²⁶. Ни один конкретный персонаж не может занять высокого места проводника: ни художник, когда-то нарисовавший Доброго Пастыря, ни «близорукий» отец героини, ни она сама, сливающаяся с толпой туристов. Возможно, именно непостижимостью высшей сюжетной точки и объясняется уклонение текста Т. Толстой в своеобразный «документализм» – от идеального повествование уходит в область конкретного, единичного, «благословенного незнания» природы реального и художественного миров.

Одна стилистическая особенность усиливает эффект бесконечно сменяющихся «изображений изображения»: в эссе много повторов, начиная от точного дублирования одного слова в напряженных точках («Вот только он умер, умер, и больше не пишет мне открыток с восклицательными знаками, больше не посылает весточек из всех точек земли: я тут, я тебя люблю, любишь ли ты меня?») и заканчивая полимптонами («из книги в книгу», «изображение его изображения»). Лексические повторы в данном случае, как кажется, образуют пару, в которой второе звено как будто переводит первое, уточняет его, доводит до сознания читателя, но, будучи не в силах перевести, останавливается на тождестве.

Последняя пара, важная для художественной и очерковой прозы Т. Толстой, – это пара *автор и герой*. Отношения здесь могут по-разному строиться писателем и прочитываться читателем. В одном из выпусков телепередачи «Школа злословия» Татьяна Толстая, Авдотья Смирнова и Тимур Кибиров с сожалением говорили

²⁶ Любопытно в этом отношении прочтение «Божественной комедии» Х.Л. Борхеса, который будто бы игнорирует идеальную природу ее сюжета. Вопреки традиционным интерпретациям, Борхес считает, что «Беатриче не любит Данте» (*Борхес Х.Л. «Божественная комедия» // Борхес Х.Л. Собр. соч. в 3 т. – Рига, 1994. – Т. 3. – С. 323–324*). Подобное толкование сюжета становится возможным постольку, поскольку Беатриче занимает место проводника Данта по Раю. Идеальная природа роли проводника предполагает отсутствие «живых», «страстных», «земных» свидетельств любви Беатриче к Данту.

о чрезвычайно длинной дистанции, которая отделяет друг от друга автора и героя в сознании современных писателей и читателей. Чем дальше удаляется поэт от героя, тем меньше «авторского» остается в произведении, тем больше размываются границы разных текстов, превращая все в один гипертекст. Что касается самой Т. Толстой, то она проигрывает с героями «мысль семейную», не отпуская их от себя на большое расстояние. И элементы автобиографизма обнаруживаются в их «судьбах». Неоднократно отмечалось, например, что в романе «Кысь» для размышлений Бенедикту подарен необыкновенной красоты венок лирических цитат. Они искусно выбраны из известных стихотворений или из совсем неизвестных, «тайных» источников, ключ от которых оставлен у автора. Естественно, «Божественная комедия» Данте, произведение, где всё построено на единстве автора и героя, легко входит в художественный мир Т. Толстой.

Среди интересных явлений современной драматургии и кинематографии Т. Толстая в числе прочего называет фильм А. Сокурова «Телец»²⁷ и спектакль Е. Гришковца «Как я съел собаку»: в обоих случаях действие стилизовано под документальное. И в очерке «Смотри на обороте» повествование то и дело выходит за пределы художественного: подчеркнута нехудожественный текст на открытке отца становится импульсом для начала рассказа; ассоциация с дедом Т. Толстой М. Лозинским, продолжающая и достраивающая воспоминания об отце, лежит не только в сфере текста, но и в сфере реальной жизни; блоковский фон эссе, как мы пытались показать, не ограничивается «Итальянскими стихами», а расширяется до итальянских писем поэта. Установка на документализм коррелирует со статусом автора и с повествовательным временем. Прошлое в прозе Т. Толстой легко идеализируется и отделяется от настоящего непреодолимой чертой (например, катастрофой в «Кыси»), а повествовательное настоящее, куда помещен и автор, и герои, никогда не идеализируется. Возможно, очерковый жанр, ориентированный на настоящее время, потому и занимает значимое место в творчестве Т. Толстой. Ее настоящее всегда несколько уродливо, «не очищено» от лишних, «жизненных» подробностей вымысла, а автор, как переводчик, не наделен идеальным красноречием. Он все время приближается к оригиналу, однако не может его достичь,

²⁷ «Тельцу» А. Сокурова в книге «День» посвящен очерк «Крутые горки».

авторское могущество ограничено, и это роднит автора с персонажами. Лишь в мощном лирическом подтексте сказывается вся сила авторских полномочий, контрастирующая с образами по-детски беспомощных персонажей и не «всевидящего – всезнающего», а, напротив, «слепого» и «неумелого» рассказчика.

Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении

В работе О. Хансена-Леве «Мухи русские, литературные» дан краткий очерк «мухологии» от Пушкина и Гоголя до авангарда, акмеизма, Бродского и концептуализма. Русская «мухология» Хансена-Леве вписана в европейский контекст, где муха – дионисийский символ смерти, разложения, разрушения тела и вещей, а также участница всех метаморфоз, которые происходят с телами и вещами на их последнем пути. Вовлеченная в дионисийские метаморфозы, муха (как и многие другие дионисийские насекомые) сама подвергается метаморфозам и «раздувается» если не до слона, то до дракона, до дьявола (здесь Хансен-Леве приводит примеры из Гофмана, Бредбери, Голдинга и пр.) В широком культурном контексте дионисийская муха ярче всего противопоставлена аполлонический пчеле¹.

Высказанная Хансеном-Леве мысль о количественном возрастании всего «мушиного» (в противоположность качественному возрастанию пчелиного), о диффузной диссимилиации, свойственной мотиву мух, была углублена Н. Злыдневой, описавшей насекомых авангарда с учетом славянских народно-религиозных представлений и с учетом законов парадоксальной поэтики авангарда². К сегодняшнему дню уже существует довольно много работ, целиком или частично посвященных обширному инсект-пласту русского авангарда³. Авангард с его «острым переживанием исторического слома, обнажившего “скелет истории”»⁴ и ощущением открытости любых границ, в том числе границ между жизнью и смертью, не мог пройти мимо хтонической мухи, неизменно появляющейся на празднике распада.

Далеко не одно только литературоведение живо интересуют инсект-тексты, в продолжение традиций авангарда мухи и пр. насекомые постоянно появляются и в современной поэзии, и в прозе (Егор Летов, В. Пелевин, Л. Петрушевская и мн. др.). Причем авангардные

¹ *Hansen-Lève A. A.* Мухи русские, литературные // *Studia litteraria polono-slavice.* – Warszawa, 1999. – 4. Utopia czystości i gory smieci. – С. 95–131.

² *Злыднева Н.* Инсектный код русской культуры XX века // *Абсурд и вокруг.* – М., 2004. – С. 241–256.

³ *Кусовац Е., Беранович Т.* Из жизни насекомых у Введенского // *Поэт Александр Введенский. Сборник материалов.* – Белград-Москва, 2006. – С. 122–132.

⁴ *Таршиц Н., Констриктор Б.* Историческая тема у обэриутов // *В спорах о театре.* – СПб., 2002. – С. 103.

традиции смешиваются с отсылками к сказочно-притчевым текстам разных времен⁵. Вспомним хотя бы «Жизнь насекомых» Пелевина: все главы этой вещи связаны между собой, но в то же время каждая глава может быть рассмотрена как законченная притча о том или ином насекомом. Среди обширного инсект-текста русской литературы нам хочется выделить муху Домну Ивановну из «Диких животных сказок» Людмилы Петрушевской и рассмотреть сказку о мухе так же подробно, как рассматривают маленькое насекомое.

«Дикие животные сказки» – это собрание из ста шестнадцати миниатюр, действующими лицами которых являются не только животные (за ними иногда угадываются реальные лица медийного пространства), но и люди (причем отдельные из людей имеют реальные прототипы и входят в царство зверей просто так или благодаря анималистическим фамилиям/именам – Слава *Зайцев*, *Лев* Троицкий), растения (Ромашка Света, Пень с опятами Смирнов), микроорганизмы, простейшие (они чаще названы, но иногда оставляются без имен в силу своего микроскопического размера), похожие на зверей вещи (сапожная щетка Зиночка) и, наконец, насекомые с изысканно подобранными именами: Клоп с богатырским именем Мстислав, комарик Стасик (аллитерация в имени на «ст-с» звукоподражательно повторяет комариный звон), пчела Леля, наконец, муха Домна Ивановна. Самые разнообразные художественные эффекты достигаются простым приемом присоединения к животным/птицам/насекомым человеческих имен, неисчерпаемые потенции этого, открытого обэриутами⁶, приема, оригинально реализуются в современной литературе.

Муха Домна Ивановна появляется сразу в нескольких текстах из «Диких животных сказок» как эпизодический персонаж, а в двух выступает как главное действующее лицо. Одна из миниатюр о мухе Домне Ивановне вырастает из абсурдной детской присказки, смысл которой – в отсутствии смысла: «Муха села на варенье – вот и все

⁵ Конечно, и на дальнем фоне авангардного инсект-текста также есть жуки, мухи и муравьи Эзопа, мухи и мотыльки Федра, комары и цикады Барбия, насекомые Лафонтена и Крылова. См. об этом *Кусовац Е., Беранович Т.* Из жизни насекомых... – С. 122.

⁶ Так, М.Б. Мейлах отмечает, что часто «у Введенского встречается именование человеческими именами животных, растений (собака Вера, часто, впрочем, со строчной буквы, воробьи федор и арбуз, цветок андрей) (*Мейлах М.Б.* Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // *Тыняновский сборник.* Четвертые тыняновские чтения. – Рига, 1990. – С. 185).

стихотворенье». Но у Петрушевской присказка, сохраняя свою легкую смысловую «нульность», оборачивается притчей, где муха умирает и воскресает прежде, чем все возвращается на круги своя. Приведем здесь текст Петрушевской полностью.

КОНЕЦ ПРАЗДНИКА

Мухе Домне Ивановне захотелось сладенького, и она пристала к пчеле Лэле, которая как раз летела с шестью пустыми ведрами в сад.

Но Леля не согласилась позвать в гости Домну Ивановну, не согласилась и сама пойти к ней в гости в помойную яму.

Домна Ивановна сказала «подумаешь!» и тогда помчалась в гости в дом, где варили варенье.

Но там ее не ждали и стали выгонять мокрым полотенцем.

Домна Ивановна от такого приема оплошала и шлепнулась прямо в незакрытую банку с вареньем (три литра).

Там она пошла ко дну.

Тут же эту банку отнесли на родину Домны Ивановны и похоронили муху с большими почестями в помойке, выплеснув на Домну Ивановну все три литра.

Тут же собрались огромные массы детей Домны Ивановны, и начались поминки, но через некоторое время Домна Ивановна высунулась из варенья и крикнула пролетающей мимо с полными ведрами пчеле Леле: «Угощаю!»

Но пчела Леля только пожала плечами и ответила, что вашего дерьма не надо.

Однако через три минуты Леля вернулась с пустыми ведрами в сопровождении всего взрослого населения пасеки, тоже с пустыми ведрами.

И несмотря на крики Домны Ивановны и многотысячной толпы ее детей, пчелы трудились как одержимые до конца рабочего дня.

– Ну и где же справедливость? – спросила Домна Ивановна червя Феофана, выползшего подышать воздухом на закате. – Я всех пригласила, даже этих уродов труда, пчел, а свинья Алла пришла безо всякого приглашения, сломала нам забор, сожрала все, я сама еле живая осталась.

– Так кончаются праздники, – заметил червь Феофан⁷.

1. Литературная муха между жизнью и смертью

Как и положено, у Петрушевской праздная муха Домна Ивановна противопоставлена трудолюбивой пчеле Лэле. Уже отмечалось, что в основу литературной инсект-модели Хансен-Леве кладет противопоставление мух и пчел. Положительные, креативные смыслы сопутствуют пчелам, именно они – строители сот и дарители меда – выступают гарантом порядка и сохранения структурированности,

⁷ Петрушевская Л. Дикие животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи Бятые. – СПб: Амфора, 2008.

маркируют тему творчества (мед поэзии, сложная и стройная текстура стиха). Мухи же, в противоположность пчелам, – деструктивные, хаотичные кровопийцы⁸. В тексте Петрушевской, конечно же, оппозиция мухи/пчелы проявляется достаточно отчетливо, даже глаголы, отнесенные к мухе и пчеле, заметно отличаются друг от друга: пчела «летит» и «пролетает» (глаголы однокоренные и нейтральные), муха «помчалась», «шлепнулась», «пошла ко дну». Суетливость и сбивчивость движений Домны Ивановны как бы вычерчивает тот самый хаотический зигзаг, всегда присущий низким насекомым.

Однако оппозиция муха/пчела у Петрушевской не однозначна. Нельзя сказать, что пчела наделена положительными коннотатами, а муха – отрицательными. Все выглядит сложнее: во-первых, именно муха, низкое насекомое, едва не умирает, тогда как пчеле Леле ничего не угрожает. И гибель мухи описывается у Петрушевской в традициях русского авангарда, в традициях Н. Олейникова, у которого ничтожное насекомое принимает великие страдания. Стеклобанка (Петрушевская шуточно, при помощи скобочной конструкции – «три литра» – заостряет на ней внимание) очень напоминает стакан, где губят таракана Олейникова:

Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался, он в капкане.
И теперь он казни ждет.

Отсылка к таракану Олейникова, ведет за собой и другие тексты того же поэта, проникнутые элегической печалью об исчезнувшей (умершей?) мухе:

И я уже больше не тот,
И нет моей мухи давно.
Она не жужжит, не поет,
Она не стучится в окно.

У Олейникова острое стилистическое несоответствие ничтожного предмета описания и элегической топики с ее высоким трагизмом наглядно демонстрирует одну из главных пружин инсект-текста: муха или другое низкое насекомое (клоп, таракан, вошь) способно менять свой микроскопический масштаб на прямо противоположный,

⁸ Hansen-Lëve A. A. Мухи русские, литературные. – С. 96–98.

муха возрастает в значимости, маркируя сверхсерьезные темы смерти и апокалипсиса.

Как известно, одним из главных источников инсект-текста Олейникова, Введенского и Хармса является, Достоевский⁹. У Достоевского одни из персонажей мечтают превратиться в насекомое («Записки из подполья»); пауков, тараканов, мух и трихинов видят во сне и наяву другие герои; насекомые и микроорганизмы постоянно сравниваются с людьми (наиболее яркие примеры – в «Бесах», «Преступлении и наказании», «Сне смешного человека»). В эпилоге «Преступления и наказания» сон Раскольникова о «трихинах, существах микроскопических», вырастает в отдельную притчу. Сюжет сказки Петрушевской о мухе, выплеснутой на помойку вместе с вареньем, почти повторяет сюжет стихов капитана Лебядкина, вернее, Петрушевская дописывает еще не сочиненный капитаном Лебядкиным финал:

«Место занял таракан,
Мухи возрптали.
“Полон очень наш стакан”, –
К Юпитеру закричали.
Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

Тут у меня еще не dokonчено, но все равно, словами! – трещал капитан, – Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана».

Пустячный жест с выплеснутыми насекомыми¹⁰ открывает путь для размышлений о мимолетности любой жизни вообще. Мимолетность, скорость и количественное умножение насекомых в притчах Петрушевской подчеркивается постоянно: «Он (блоха Степа) ушел, бросив все: детей, внуков, правнуков, праправнуков et cetera (10 поколений в месяц)» – «Пала»; «И буквально каждый карликовый муравей, что Хна, что Сена, принес по сто сорок с лишним яиц нетто, итого, куда ни ступи, везде сидит этот маленький крокодил и караулит

⁹ Даже Муха-Цокотуха К. Чуковского, возможно, травестирует женщин-мух в «паутине» мечтаний Аркадия Макаровича из «Подростка» Достоевского. Об этом примере см.: *Hansen-Lève A. A.* Мухи русские, литературные. – С. 105.

¹⁰ «На секомые», как в известном фрагменте с на-секомым в «Жизни Клина Самгина» М. Горького.

яйца»–«Материнство». Невероятная скорость размножения нивелирует ценность жизни насекомого, следовательно, и смерть его тоже ничтожна, незначима.

Личные имена, которыми наделены у Петрушевской животные, а также карикатурные иллюстрации автора, приложенные к «Диким животным сказкам» (животные изображены по-человечески), напоминает о притчевой аналогии между человеком и животными/насекомыми/микробами. Когда микро-инсект-масштаб по аналогии с насекомыми возвращается человеку, то жизнь человека и история человечества обретает совершенно иное измерение, подобное тому, что являет себя в последнем сне Раскольников или в «Сне смешного человека». Скоростные обороты отменяют существование Бога в этой цепи жизненного самовоспроизводства, и маленькое существо оказывается бессильной, никем не защищенной жертвой. По сути, гибель инсекта–это утрировка «маленького человека», абсурдное доведение темы до минимализма. Минимализация живого существа, умаление ее до насекомого в то же время оборачивается своей противоположностью. Все маленькое может угрожающе возрастать в количестве, от трихинов гибнет земля в последнем сне Раскольников, а «маленький», «смешной» человек склонен возрастать до грандиозных размеров в своей гордыне: «Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест» («Сон смешного человека»).

Гибель Домны Ивановны оказывается в фокусе текста Петрушевской: смерть и воскресение мухи пародировать тему крестной муки. Домна Ивановна утонула («пошла ко дну») в варенье. Липкое варенье заслуживает особого внимания. В культуре поставангарда есть еще один, более страшный, вариант гибели мухи от липкой жидкости. У Егора Летова (альбом «Прыг Скок», «Вступление») муха прикована к липкой бумаге и на ней принимает свою смертную муку:

В левой стороне груди шевелится травка
Палка перегнулась–я буду жить долго
Муха отдирается от липкой бумаги
Обрывая при этом свою бесполезную плоть
Покидая при этом свою неказистую плоть.

В тесте Летова заострена аналогия между человеком и насекомым. Аналогия между лирическим «я» и мухой заставляет невольно думать о расставании души с телом. Незаметная, едва

проросшая в глубине (как «шевелиющаяся травка»), но смертельная болезнь сердца у человека дает возможность почувствовать не столько «неказистую плоть» мушиного, сколько человеческого тела.

Варенье символизирует сластолюбие, и, соответственно, гибель в варенье—это гибель за грехи. Гибель за грехи (и искупление грехов страданием) отдается помойной мухе, тогда как самодовольно-безгрешная пчела Леля пролетает мимо мистериального сюжета. Но, возвращаясь к грехам, искупаемым смертью, надо сказать, что варенье у Петрушевской травестийно замещает кровь. Будучи беззащитным, низкое насекомое одновременно является убийцей, сластолюбие выдает алчность, жажду крови. В насекомом сходятся воедино жертва и палач: насекомое, жизнь которого всегда в прямом смысле под ударом, само жалит, убивает и пьет кровь. А если кровопийцу убивают за его занятием, то все сходится в одной точке: убийцу убивают, когда он убивает сам. Рассказ Петрушевской назван «Конец праздника» с предположительной отсылкой к названиям нескольких глав о празднике-скандале в «Бесах» Достоевского: «Праздник. Отдел первый», «Окончание праздника»¹¹. У Петрушевской пир, праздник сведен в одну точку с противоположностью—смертью и похоронами мухи.

Главная перипетия «сказки» (происшествие с мухой) отмечена полетами туда и обратно пчелы Лели, но пчела и в третий раз возвращается к мухе Домне Ивановне со всей пасекой, умножая и без того огромное количество («огромные массы детей Домны Ивановны») пирующих. Не муха, а мельтешащая оса с потомством создает ощущение «кишения» насекомых. В этот момент история про насекомых обретает смысл «всеобщей истории», т.к. в действие вмешиваются ассоциации: потомство насекомых—народные массы (впрочем, у Петрушевской это так и названо: «огромные массы», «взрослое население», «многотысячная толпа»). Игра масштабов сопровождает историческую тему и здесь: по сравнению со всей

¹¹ «Конец праздника»—это инвариантный сюжет Достоевского: так, в «Скверном анекдоте» сюжет охватывает сразу два закончившихся праздника, один из которых двойной: новоселье и день рождения тайного советника Степана Никифоровича Никифорова и свадьбу титулярного советника Пселдонимова. От тайного до титулярного советника стремительно спускается смысловая вертикаль, подчеркнутая «зоологической» фамилией невесты Пселдонимова: Млекопитаева. Кажется, что фамилия невесты иронически призвана вернуть человеческий статус маленьким людям, почти насекомым.

историей жизнь или жизненный случай—это мелочь, но и с точки зрения трихины, мухи, человека—ничтожен не он, а история и время.

Исторический план в сказке Петрушевской, несомненно, обозначен, более того—он имеет задатки кумулятивности, что поддерживается анафорическими зачинами (то и дело повторяются «но там», «там», «тут же», «тут же», «тоже», «но», «но», «тут же...»). Если классическая притча—это пример на все времена, и в этом смысле в жанр притчи вложена идея повторяемости, то сказка Петрушевской вторит притче как-то по-своему, выдвигая на первый план кумулятивные обертоны. Л. В. Сафронова видит в кумулятивности всех текстов из книг Петрушевской «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые» проявление принципа серийности, характеризующего культуру XX века и предполагающего несобытийность и симуляцию реальности¹², с этим нельзя не согласиться, однако нельзя игнорировать и другое—мощный литературный подтекст обеспечивает мистериальную глубину внешне мельтешащему, кумулятивному, «серийному» сюжету. Подтекст этот достаточно глубок, он восходит к Достоевскому и обэриутам, а на поверхности замаскирован под басню («Стрекозу и муравья» Крылова, «Муху и пчелу» С. Михалкова¹³), под детскую прибаутку о мухе и варенье и под «Муху-Цокотуху».

Текст Петрушевской интересен и с точки зрения отраженной в нем хронологии событий. Если действие начиналось утром или в разгар дня, то заканчивается оно «в конце рабочего дня», что еще раз подчеркивает универсальность модели: в одной странице текста и ничтожном происшествии укладываются смерть и воскресение, день и ночь, смена поколений.

2. Помойка как дом и могила

В одном из очень известных стихотворений А. Введенского—«Ответ богов» муха названа «ветхой»:

Блещет море на пути
Муха ветхая летит
И крылами молотит.

¹² См.: Сафронова Л. В. Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя (на материале сериалов «Дикие животные сказки» и «Пуськи бятые» Л. С. Петрушевской) // Русская литература. — 2006. — № 2. — С. 55–65.

¹³ Там же. — С. 60.

«Ветхость» мухи оказывается в фокусе сложного комплекса значений, в котором присутствует и хрупкость, и древность, и намеки на близость смерти. В «ветхости» скрыты также поэтические оттенки.

Кульминация и финал праздника в сказке Петрушевской происходят на помойке, то есть в том месте, которое органично связано с идеей смерти, ненужности, похорон. Однако помойка—это не только забвение, это еще и вместилище памяти, повод для элегического вдохновения, толчок к размышлению о детализации, место метаморфоз, происходящих с предметами. Инсект-тексты с превращающимися количественно и качественно насекомыми в этом смысле удачно примыкают к текстам о преобразующихся вещах на свалках мусора.

Один из давних прообразов литературных сказок Петрушевской—ее совместный с Ю. Норштейном сценарий для «Сказки сказок» (1979). Если не помойные мотивы, то мотивы сора, свалки, ненужных вещей, ценностей, которые надо спасти от гибели и сопутствующие этому ностальгические переживания звучат в заявке к сценарию «Сказки сказок» и в воспоминаниях о замысле «Сказки...», мусор становится не только объектом, но и фактурным материалом для анимационных работ Норштейна:

«Простые ценности, очень будничные. Сами по себе они не содержат никакой интриги—они <...> слишком просты для этого. Именно через них человек часто проходит, не замечая. И только потом, когда-нибудь, на краю гибели, понимает, какие ценности в жизни истинные и мимо чего он прошел <...>

Ну, вот значит, были все эти лоскутки, были стихи, были какие-то рисунки-почеркушки. Весь этот сор я вытряс из своей торбы перед Люсей Петрушевской, и мы попытались все это чем-то соединить. А никак не соединялось. Хотя для себя я абсолютно определенно понимал, что должно соединиться»¹⁴.

«И должна появиться на экране кошка, любвеобильное, памятливое существо, и одинокий башмак-разнопарка, найденный детьми в мусоре—кто бы мог его там поставить, новый, с целой подметкой башмак? <...> и все окрестные бабочки, жуки и худые перезимовавшие пчелы слетятся на пир. Пойдет дождь, напитает землю, наполнит ботинок, пень, вымоет булыжную мостовую, и в конце улицы встанет и будет долго стоять вечерняя зоря.

Белье на веревках, бык с кольцом в ноздре, полный ужасных, гибельных страстей; дяденька на деревяшке с одной ногой, наш сосед, пришедший так с войны... Наш сосед в одном ботинке <...>

Все это может быть организовано в простой сюжет, но сюжет особенный,

¹⁴ Норштейн Ю. Снег на траве.—М., 2008.—Т. 1.—С. 260.

сюжет-гармошку, раздвигающийся, расширяющийся, а в конце сведенный к одному простому звуку: “Живем”»¹⁵.

Ненужные вещи сопровождают важную как для Норштейна, так и для Петрушевской тему дома. Дом должен быть обязательно старым, новый дом не может стать вместилищем родовой памяти. «Сказка сказок» начинается с воя моторов разъезжающихся автомобилей, и только когда автомобили исчезают, оставив облако дыма, начинается сказка. Обитатели старого дома должны заниматься традиционными занятиями простого и вечного быта. Любимые занятия женских персонажей Ю. Норштейна – стирка (в «Сказке сказок» мерный ритм анимационному повествованию задается однообразными, ритмичными, очень будничными действиями: девочка прыгает через скакалку, жена Рыбака стирает в тазу белье), варка варенья (один из фрагментов Норштейна – реклама «Русского сахара», где под музыку Вивальди мать-львица варит варенье и угощает пенками своего маленького львенка).

Миниатюра Петрушевской «Конец праздника» в чем-то напоминает этот анимационный стиль, текст украшен кинематографически-быстрой сменой пространств. Сначала вскользь говорится о саде, куда летит пчела Леля (и тема рая, идиллии уже вторгается в повествование вместе с темой сада), потом муха летит в дом, где варят варенье. Казалось бы, чистый дом противопоставлен грязной помойке: идиллия чистого дома нарушена грязной мухой, однако это не совсем так. Домашняя тема выплескивается и на помойку, вместе с вылитым туда вареньем. Едва не пропав в сладком плену, муха доставляет на помойку своим и чужим детям чудесную пищу и (в традиции детской сказки «Муха-Цокотуха») становится во главе пира, исполняя роль матери семейства насекомых.

В контексте «Сказки сказок» «Конец праздника» из «Диких животных сказок» еще очевиднее прочитывается как притча о смене одного поколения другим. Несостоявшиеся похороны мухи, обращенные в пир и семейный праздник, заставляют воспринимать помойку как место поэтическое, как уютный семейный мир, поставленный под угрозу разрушения и потому особенно ценный. За «Дикими животными сказками» у Петрушевской следует цикл «Морских помойных рассказов», действие которых перенесено на морское дно, густо замусоренное персонажами (пластиковый

¹⁵ Петрушевская Л., Норштейн Ю. Сказка сказок. Заявка // Норштейн Ю. Снег на траве. – С. 261.

пакет, резиновая подошва, консервная банка, окуроч). Без помойки, как без дурных микробов, жизнь лишается динамики, застывает в пустоте и стерильности, тогда как движение микроскопических деталей выгодно оттеняет идею чистоты. А для Норштейна микроскопическое, «мушино-микробное» движение в кадре – это один из самых действенных художественных приемов, о котором режиссер постоянно заботится:

«Для меня стекающая капля по листу, по крутому боку яблока, дождь, который шелестит листвою, содержательны не менее, чем любое драматическое действие <...> Экран весь был в вибрации мелких точек <...> Экран постоянно передвигался, менялся под каждым следующим кадром проекции. Таким образом, фигура каждого следующего кадра, переснятого на пленку, была иной, изображение словно “кипело”»¹⁶;

«Я не люблю компьютерное изображение – оно слишком чистое, слишком дистиллированное, в нем не хватает примесей солей, микроорганизмов, необходимых человеку... Мы “пьем” с экрана дистиллированную воду, вместо того, чтобы пить воду живую. Согласитесь, что вода вкуснее, когда на поверхности ее плавает упавший с дерева лист»¹⁷.

Жилище и вечное прибежище мух – помойка, свалка, сор почти уравнивается с миром насекомых и микроорганизмов, насекомые и мусор способны метонимически подменять друг друга. Оба звена метонимической пары располагаются на шкале жизни/смерти где-то в самом конце, служат необходимыми микроскопическими вкраплениями смерти в структуру живой ткани, без которых живая ткань, даже если она художественная, не может существовать.

3. Червь Феофан и торжественная риторика праздника

Венчает сказку Петрушевской философский диалог из двух реплик. Этот диалог мухи и червя образует отдельную часть – что-то типа морали в басне или выклада в притче. Последние две реплики «поднимаются» над интенсивным событийным планом сказки, подводят итог произошедшим событиям.

Оформленный с соблюдением всех пунктуационных правил диалог в финальных репликах звучит отстраненно и строго на фоне избыточной «болтовни» персонажей (мухи и пчелы), оформленной как косвенная речь или краткие, в одно слово, обрывки прямой речи

¹⁶ *Норштейн Ю.* Снег на траве. – С. 190.

¹⁷ *Там же.* – С. 209.

(«подумаешь!», «угощаю!»). Как диалог в финале оформлен вовсе не диалог: если пчела и муха прекрасно слышат друг друга и являются активными участниками происходящих событий, то червь Феофан и муха не обращаются друг к другу, каждый из них произносит под занавес реплику в пустоту, причем червь появляется внезапно, чтобы рассказ получил философское обрамление. Он не участвовал в событиях и узнает о них от мухи (муха, таким образом, становится своего рода «автором» сказки и даже уравнивается с авторским «я»). Последняя фраза червя—это риторический итог всей притчи, итог подводит персонаж, имя которого напоминает о риторике Феофана Прокоповича, в частности, о знаменитом слове Феофана Прокоповича о праздности: «Есть люди, которым кажется все грешным и скверным, что только чудно, весело, велико и славно, они самого счастья не любят, кого увидят здорового и хорошо живущего, тот у них несвят». Праздник на помойке у Петрушевской не может не казаться «грешным и скверным», но одновременно он «чуден и весел».

Как и муха, червь символизирует смерть, разложение, но если для «нежной мухи» характерны лирические, элегические коннотаты¹⁸, то «серьезный червь» олицетворяет высокое философствование о жизни и смерти. Тема «могильной философии» наталкивает не только на слова о праздности Феофана Прокоповича, но и на державинский подтекст, на червя из оды «Бог»: «Я царь—я раб—я червь—я Бог!». Стремительная смысловая вертикаль—от червя к Богу—еще раз подчеркивает смысловую вертикаль инсект-смыслов: от малого и ничтожного—к обширному, универсальному и всепоглощающему.

По форме сказка Петрушевской очень напоминает притчу или басню, ее пример, приклад—это универсальная картина движения времени и истории, куда вписаны день и ночь (миниатюра Петрушевской, как уже подчеркивалось, начинается утром и заканчивается вечером), смерть и воскресение (мухи), выклад—отстраненно-философское резюме о конце пира и конце жизни.

Однако еще до того, как червь подводит последний итог, действие сказки совершает еще один стремительный виток, о котором мы

¹⁸ Именно элегические оттенки, неотрывные от темы смерти, даруют грязной мухе поэтическую хрупкость и чистоту. Таковы нежные мухи Хлебникова («Муха! Нежное слово, красивое, / Ты мордочку лапками моешь») и Олейникова, которых, несомненно, пародирует Петрушевская: «Муха Домна Ивановна не обращала внимания на свой внешний вид, и так не было отбоя, но она регулярно мыла под мышками и ноги, считая: гигиена для женщины—самое главное» («Диета»).

узнаем из последних слов мухи. Новый персонаж, не принадлежащий к миру насекомых, но, как и насекомые, принадлежащий «помойному» миру, появляется в предпоследней фразе. Это свинья Алла, которая, неожиданно на миг выглянув в повествовании, успевает сыграть в нем весьма важную роль.

Появление огромной свиньи приводит к смене масштабов в тексте, наталкивает на идею всепоглощающей связи видов, над которой во всех «Животных сказках» иронизирует Петрушевская. Например, в одной из миниатюр («Козел Толик») расстановка персонажей такова: Козел Толик влюблен в Ромашку Свету и боготворит ее, а волка Семена Алексеевича садит на рог, но Семен Алексеевич не умирает, а выздоравливает, переварив козлиные рожки, но не тронув самого козла; в другой миниатюре («Визит дамы») муха Домна Ивановна грубо отвергает паука Афанасия. В мире диких животных Петрушевской сказочно, неправдоподобно один вид не поглощается другим, в нем сохраняется равновесие, но это равновесие в любой момент может быть нарушено. Усмешка Петрушевской угадывается в том, что за кадром автор, связывая несовместимых животных, как бы говорит: любовь, мир, даже просто спокойные будни – непрочны и эфемерны¹⁹, жизнь неустойчива, и в любой момент все может оборваться взаимным всепоглощением. Семантический строй текста все время находится в крайнем напряжении, текст скользит от человеческого, наполненного смыслом, единичного к животному, бессмысленному, всеобщему, дикому – и обратно, так моделируется целый мир, который можно с одинаковой убедительностью интерпретировать и как мир животных, и как мир человеческий.

Вторжение на пир насекомых свиньи Аллы – это репетиция возможной катастрофы, это нарушение хрупкого равновесия живущего и суеющегося мира, это сама смерть, персонифицированная в нечистую свинью и нависшая над пирующей и возрождающейся жизнью, смерть бессмысленная и нечаянная (кстати, все трагедии в «Диких животных сказках» происходят случайно, когда звери/насекомые находятся под парами алкоголя или ядовитых инсект-жидкостей). Финал «Конец праздника» по стилистике чем-то напоминает сказочные финалы Салтыкова-Щедрина, например, «Карся-идеалиста»:

¹⁹ Здесь мы встречаемся как раз с тем случаем, когда сказка-притча вырастает из шуточной присказки или поговорки. Подобно тому, как «Конец праздника» написан на тему «Муха села на варенье», так «Козел Толик» – это импровизация на тему «Любовь зла, полюбишь и козла».

«Сердце в нем загорелось <...> он подобрал живот <...> и глядя щуке прямо в глаза, во всю мочь крикнул:

– Знаешь ли ты, что такое добродетель?

Щука разинула рот от удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его.

Рыбы, бывшие свидетелями этого происшествия, на мгновение остолбенели, но сейчас же опомнились и поспешили к щуке <...> А ерш, который уже заранее все предвидел и предсказал, выплыл вперед и торжественно провозгласил:

– Вот они, диспуты-то наши, каковы!»

Сказки Петрушевской более оптимистичны, чем сказки Салтыкова-Щедрина, мухе Домне Ивановне повезло куда больше, чем карасю-идеалисту. Она вторично спаслась, а сказка-притча сделала еще один молниеносный круг.

Оптимистический заряд сказок Петрушевской не связан идеями, которые можно из этих сказок усвоить, он связан с интенсивной динамикой текста. В миниатюру, по объему не превышающую страницу, вкладывается множество событий и их трактовок, в событиях задействовано множество сложно и парадоксально переплетенных друг с другом персонажей²⁰, передвигающихся с большой скоростью и заставляющих *insect*-текст Петрушевской набирать все новые и новые обороты. Л. В. Сафронова видит в этом «раскрепощение означающего» (целый цикл сказок Петрушевской сделан на манер «Глокой куздры» Л. В. Щербы), «высвобождение креативных импульсов языка», которые позволяют увидеть язык как свободную стихию и природу²¹. Важно и то, что стихийная природа языка высвобождается через кропотливую работу с любой деталью в художественном тексте, будь то мотив или приставка, флексия, суффикс. В результате сам текст становится похож на насекомое, которое в нем же и описано.

²⁰ Кстати, символом такого переплетения может служить несколько «сросшихся» между собой героев «Диких животных сказок».

²¹ См.: Сафронова Л. В. Поэтика литературного сериала и проблема автора и героя... – С. 64.

**«Помысли здесь, что есть такое смерть»:
миниатюра Н. Байтова «Нефть»¹**

Цикл рассказов современного писателя Николая Байтова «*Не-Х*» состоит из почти десятка небольших глав: несколько из них не имеет выраженного событийного сюжета, а представляет собой авторские размышления о собственном тексте и о природе творчества, другие, напротив, остросюжетны. Сочетание обширного метатекста с яркими сюжетами, созданными иногда просто из словесных комбинаций, иногда из цитат или чужих мотивов, заставляет критиков говорить о Байтове как о русском Борхесе² или о русской пародии на Борхеса.

Избегая столь серьезных задач, как характеристика творчества Байтова с позиций эстетики посмодернизма или описание метатекстового плана его произведений³, мы хотели бы проанализировать только одну новеллу из интернет-книги Н. Байтова «*Не-Х*». С согласия автора приведем ее здесь полностью.

НЕФТЬ

Ко мне пришёл юноша в чёрном пальто и чёрной шляпе с большими полями.

– Я прошу вас сочинить надпись на надгробие моей жены, – сказал он.

– Вы были женаты? – удивился я.

– Да. Один год. Мою жену звали Эмилия.

– Садитесь.

– Нет, я на минуту, – он не снял ни пальто, ни шляпу и стоял посреди моей комнаты, зеркало отражало его стройную спину.

– Какой длины должна быть надпись?

– Довольно длинная. Я богат. Пусть это будет машинописная страница. Я сам сокращу, если не поместится на камень. Поэзия или проза – мне не важно. Но условия

¹ Рассказ Н. Байтова «Нефть» написан более десяти лет назад и размещен в интернете в составе цикла «*Не-Х*», внимание широкой аудитории цикл привлекает после публикации в НЛЮ в 1999 г. другого его фрагмента. См.: *Байтов Н. Эстетика не-Х // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 254–258.*

² См., например, как представлен Н. Байтов в статье В. Кулакова: «Что касается прозы, то Байтова уже называют “русским Борхесом”. А вообще Николай Байтов – это, бесспорно, целое культурное явление, один из самых масштабных и содержательных авторов современности». Приводя пример из Байтова, В. Кулаков отмечает также: «стих становится “косвенным”, избыточным внешне – почти по-обзриутски “неправильным”, угловатым. Он развивается не по эмоционально-лирической логике, а по линиям культурных опосредований, уже существующих, преднаходимых ментальных “следов” культуры» (*Кулаков В. По образу и подобию языка: поэзия 80-х годов // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 32. – С. 210.*)

³ *Баринова Е. Е. Метатекст в произведении Н. Байтова «Не-Х» // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск. – 2007. – № 4. – С. 109–113.*

будут... только вы не смущайтесь... условия могут показаться вам странными...

– Я весь внимание, – заверил я.

– Я заплачу по сто долларов за каждое употребление слова «нефть» в этой надписи.

Я задумался на секунду.

– Ну что ж, красивое слово. С ним можно поработать...

А что, – я не вытерпел, – вы, наверное, коммерсант, вы как-то связаны с акционерным обществом «Гермес»?

– Отнюдь, – юноша меланхолически покачал головой. – Но вам этого не надо знать. Вам не надо знать ничего, кроме тех условий, которые я назвал.

– Хм. Это вам так кажется... Я не знаю, насколько хорошо вы представляли себе, к кому вы идёте. Я, вообще-то, известен как постмодернист (как и все мы, впрочем, живущие сейчас), и для меня узкий контекст не годится, я работаю в расширенном контексте. Мне всё важно. Поэтому я и спрашиваю вас, простите, без осторожных сантиментов: есть ли рекламный интерес в вашем заказе? Да или нет?

– Нет, – сказал юноша брезгливо, – нет, уверяю вас. Это должна быть не такая надпись, и если вы не понимаете, тогда, наверное, я зря...

– Нет, вы не зря, – сказал я. – Я, быть может, не очень тонок, но я основателен. Быть может, не сразу, но когда вы как следует мне разжуёте, я всё пойму и смогу вам гарантировать эпитафию самого высокого тона... Думаю, она будет стихотворная. Вам доводилось читать мои стихи?

– Да, – сказал юноша, – ваш сборник. Кажется, он единственный. «Равновесия разногласий», так?

– И вы, наверное, обратили внимание, что слово «нефть» не встречается там ни разу.

– Вы уверены? А мне кажется...

– Нет, вы заблуждаетесь.

– А это важно?

– Абсолютно не важно. Я только хочу кое-что понять. Значит, не обратили?

– Да, признаюсь, я как-то не...

– А ваша жена часто употребляла это слово в своих стихах?

– Она вообще стихов не писала.

– Чем же она занималась?

– Это не существенно... Впрочем, это не составляет тайны, – юноша задумался. – Она не успела ничем заняться: она умерла через год после окончания школы. Совсем немного она пробовала рисовать акварелью. Это были пейзажи...

Я ещё задал два-три вопроса, но так ничего и не добился. Когда он ушёл, я подумал: «Глупости! Конечно, я употреблю слово “нефть” только один раз, – иначе будет нарочито. Зато эта “нефть” будет стоять в рифмовой позиции и, конечно, она будет сочетаться со словом “смерть” – ведь это самое естественное. Да, эпитафия должна быть очень естественной. Нет, у неё, разумеется, есть свои условности, но она должна сама их подсказывать и оправдывать все ожидания, в том числе и рифменное... Ну что ж, посмотрим, какие здесь ещё ожидания»...

Уходя, юноша обещал зайти на следующий день, телефона своего не оставил. Я работал сутки, потом другие и третьи. Он не появлялся. Я спал по три-четыре часа, а в остальное время просматривал антологии, думал, сочинял варианты. Их набралось до двух десятков. Не интересно сейчас все их припоминать и описывать.

Потом я отвлекся на что-то другое, уже не помню. Прошёл год, я совсем позабыл об этом. И только вот сегодня, роясь в бумагах, я случайно набрёл на этот текст, отпечатанный на машинке: наверное, окончательный, наверное, все другие я уничтожил.

Ничего особенно интересного в этом тексте нет, но я всё же приведу его для порядка. –

*Замедли шаг, прохожий философ,
остановись у моего надгробья.
Прислушайся к молчанию мертвецов,
ко мне распрости свои раздумья.
Помысли здесь, что есть такое смерть.
Она не схожа ль с маслянистой жижей?
Она под спудом копится, как нефть,
хранящая огонь погасших жизней.
Когда архангел поднесёт к губам
трубу сигнальную и мощно дунет,
отсюда брызнет огненный фонтан.
Зачем? – не вею, но это точно будет...*

Эта миниатюра прочитывается мгновенно, возникает впечатление, что все в ней устремлено к финальной точке – стихотворной эпиграмме, ожидание которой интенсивно нагнетается в прозаической части. В одной из своих литературоведческих статей Байтов, в связи с found poetry написал о принципе высвобождения стиха из прозы: «в found poetry “автор” <...> вычитывает, находит скрытую поэзию в прозе и «освобождает» ее, делает видимой»⁴. Если понимать сказанное обобщенно, то «Нефть» представляет собой идеальную иллюстрацию принципа высвобождения поэзии из прозы: финальная стихотворная эпиграмма, высвобождаясь от прозаического вступления, как бы отбрасывает от себя прозаическую «шелуху». Правда, традиционные, всегда безотказно работающие приемы нагнетания ожидания постоянно снимаются в прозаической части иронией, вплоть до того, что долгожданный текст эпитафии предваряет замечание «ничего особенно интересного в этом тексте нет», однако это не снижает, а, напротив, увеличивает эффект воздействия.

Импульсивно-ритмические послы новеллы таковы, что прозаическая часть сжимается, тогда как поэтическая, напротив, возрастает. По двум начальным прозаическим фразам – «юноша в черном пальто и черной шляпе» и «я прошу вас сочинить надпись на надгробии моей жены» опознается легенда о черном

⁴ Байтов Н. Readymade как литературная стратегия // Поэтика исканий, или поиск поэтики. – М., 2004. – С. 209–210.

человеке, явившемся заказать Моцарту «Реквием». Поскольку герой повести—поэт, он, судя по его реакции, легко разгадывает известный сюжет: «А ваша жена часто употребляла это слово в своих стихах?». В легенде черный человек приходит заказать реквием не для своей жены, а для самого Моцарта, и композитор вынужден писать реквием для себя, нарушая естественные границы жизни и смерти. Поэт из рассказа Байтова, опережая события, покорно подставляет себя на место почившей Эмилии, вернее, Эмилию на свое место, делая из нее поэтессу, как будто бы вопрошая: Эмилия—это я? (а заодно и «Моцарт—это я?»). Совершенно закономерная в литературном плане догадка, которая одновременно является дерзкой претензией поэта поставить себя на моцартовскую высоту, отвергнута черным человеком: «Она вообще стихов не писала».

Героиня новеллы «Нефть» вся составлена из сплошных «не»: стихов не писала, женой черного человека не успела побыть, как будто вовсе не была («Вы были женаты?»—удивился я), да и вообще «не успела ничем заняться». Редкое, поэтическое имя «Эмилия» напоминает о других литературных несостоявшихся женах, прежде всего, об Эмили Галотти из драмы Г.-Э. Лессинга. История о «вечной деве» Эмили, созданная Лессингом по канве рассказа Тита Ливия о дочери плебея Люция Виргинии, символизирует деву вообще, создает обобщенный образ чистоты и нетленной непорочности. У Лессинга тема смерти и нетленного цветения развивается на протяжении всей драмы и, особенно в финале, когда Эмилия сравнивается с сорванной розой:

«Эмилия <...> (Проводит рукой по волосам и находит розу.) Ты здесь еще? Прочь! Тебе не место в волосах той, в кого я превращусь по воле своего отца.

<...>

Она падает, он подхватывает ее в свои объятия.

Эмилия. Сорвали розу, прежде чем буря успела измять лепестки»⁵.

И еще одна литературная Эмилия, по воле Байтова или по воле случая, проглядывает за Эмилией из «Нефти»: это Эмили Грирсон из рассказа «Роза для Эмили» У. Фолкнера. С Эмилией Байтова ее роднит несостоявшаяся, вернее, состоявшаяся в некрологическом варианте свадьба (сюжет Байтова о мертвой невесте/жене зеркален по отношению к сюжету Фолкнера о мертвом женихе/муже), а соседство

⁵ Лессинг Г.-Э. Избранное.—М.: Худож. лит., 1980.—С. 171–172.

двух мотивов—девы по имени Эмилия и розы—у Фолкнера тоже напоминают о драме Лессинга. О «Розе для Эмилии» Фолкнер говорил: «Название рассказа аллегорично; перед нами—трагедия женщины, непоправимая трагедия, последствия которой изменить нельзя; но мне жалко эту женщину, и названием рассказа я как бы приветствую ее, подобно тому как отдают честь рукой; женщинам в таких случаях преподносят розу, за мужчин поднимают чашечку сакэ»⁶. Как видно, для Фолкнера его героиня Эмилия—символическое воплощение трагической женской судьбы. И обобщенная, «женственная» семантика образа Эмилии у Фолкнера, и условность героини Лессинга (вечная дева Виргиния, погибшая от руки отца, но не отданная жениху; сорванная роза⁷; прекрасный образ с живописного портрета⁸) дает символический акцент героине Байтова, составленной из «не», но зато послужившей поводом для эпитафии.

Плотный литературный фон открывается в глубине «Нефти», тогда как сами герои в своих репликах намеренно отстраняются от «литературности» и обманывают литературные ожидания друг друга. Впрочем, не только литературные, но и прагматические причины своего появления черный человек отвергает тоже: «Вы как-то связаны с акционерным обществом “Гермес”?»—вопрошает поэт; “Отнюдь”,—отрицает черный человек. Незнакомец остается полной загадкой, а вот автор, отведя подозрения читателя разговором о рекламе, получает возможность удачно «прорекламирровать» свой поэтический текст. Конечно, прозаическая часть «Нефти»—это не в прямом смысле реклама финальной эпитафии, но функции привлечения внимания к стихотворной концовке она успешно выполняет. И здесь необходимо обратиться к некоторым законам эпиграмматического жанра, которые

⁶ Фолкнер У. Собр. соч. в 9-ти т.—М: Терра, 2001.—Т. 3.—С. 132.

⁷ Дальним, скрытым фоном героини Байтова, вероятно, являются многочисленные девы-розы древней поэзии и элегических стихов XIX в., таких, например, как «Подражание Ариосту» К. Н. Батюшкова:

La verginella è simile alla rosa.

Девушка юная подобна розе нежной,
Взлелеянной весной под сению надежной:
Ни стадо алчное, ни взоры пастухов
Не знают тайного сокровища лугов,
Но ветер сладостный, но рощи благовонны,
Земля и небеса прекрасной благосклонны.

⁸ Драма Лессинга начинается со сцены, когда принц любит не самой героиней, а ее портретом, тоже своего рода «обобщенным» образом.

обыгрываются в «Нефти».

В античности эпиграмма комментирует вещь, как бы предваряет ее: «Надпись всегда делается на чем-либо, и первоначально эпиграммы возникали как надписи на любом мемориальном предмете, которому предстояло вечно жить в человеческой памяти»⁹. Однако эпиграмма быстро теряет свою «служебную» функцию и вступает в соревнование с реальной вещью, к которой предпосылается. Эпиграмма пробует заместить вещь, стать ее выкладкой, квинтэссенцией. Парадокс, «острота», заложенные в эпиграмме, обеспечивают геометричность эпиграмматической форме. Яркие контрасты, неожиданные перемены значений, превращения отношений притяжения в отношения отталкивания, и наоборот, – и все это в небольшом по объему тексте – обязательны для эпиграммы¹⁰. Внутренняя структурированность, жесткость формы, собранность в себе наделяет эпиграмму вещественностью, по силе не уступающей вещественности реальной, из комментария к вещи эпиграмма превращается в то, что сильнее вещи: «Предмет перестает быть главным – главным становятся стихи»¹¹. У Байтова эпиграмма занимает сильную, превосходительную позицию в конце текста, поднимаясь над всем предшествующим повествованием, поднимаясь в своем словесном величии над предварительной событийностью,

⁹ Чистякова Н.А. Греческая эпиграмма // Греческая эпиграмма. – СПб, 1993. – С. 325–326. Ср. это определение с тем, что пишет в «Ready made как литературная стратегия» Байтов: «Можно представить себе «ад предметов» (особенно в нынешнем, перегруженном предметами мире). Предметы томятся и смотрят куда-то вверх, где время от времени проплывают тени художников. Все предметы ждут – с трепетом и тайной надеждой <...> что художник вдруг нагнется, протянет руку и вытянет какого-нибудь счастливец в выставочное пространство» (Байтов Н. Ready made как литературная стратегия. – С. 209).

¹⁰ «Геометричность», правильность эпиграммы позволяет даже сформулировать четкие правила построения древних эпиграмм, написанных эллигическим дистихом: «Объем заставлял мысль законченно укладываться в две строки; соотношение строк побуждало в первой, длинной сообщить о главном факте, а во второй, короткой привести подробности или эмоциональный комментарий <...> интонационный перелом в середине второй строки помогал украсить ее параллелизмом или антитезой. Если двух строк для эпиграммы было мало – прибавляются еще две с такой же композицией, подчеркнутой или сильнее, или слабее» (Гаспаров М.Л. Древнегреческая эпиграмма // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М., 1997. – Т. I. О поэтах. – С. 300).

¹¹ Гаспаров М.Л. Древнегреческая эпиграмма // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – С. 301.

используя событийность по отношению к себе как комментарий, как введение, как завлекающий и, в общем-то, пустой прием, усиленный тем, что читатель ждет возвращения «черного человека», догадывается о том, что тот воплощает собой смерть, но возвращения не происходит, вместо черного человека являются стихи о смерти, ее не олицетворенный, а словесный образ.

Конечно, главная причина, заставляющая с нетерпением ждать эпитафии—обещанная рифма. Как в пушкинском «Онегине»: «И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы *розы*; / На, вот возьми ее скорей!)»¹², так и здесь, читатель ждет рифмы *нефть-смерть*. И автор не обманывает ожиданий, а с лихвой вознаграждает их, поскольку не только оригинальная и в звуковом, и в семантическом плане «нефть-смерть», но и все остальные рифмы, и затесавшийся среди них консонанс не менее изысканны и очень приблизительны: *философ/ мертвецов* (в рифму входят парные губно-зубные *ф/в*), *жижей /жизней* (здесь оба слова сходятся в свих началах и концах, а расходятся только в серединных *ж-зн*, где *ж* и *з* одинаковы по способу образования—оба звука щелевые), *губам/ фонтан* (с носовыми сонорными *н* и *м*), *дует/ будет* (глагольная рифма украшена зеркальной дугой из звуков *д* и *у*). Нельзя назвать рифмой фонетическую переключку на конце второй и четвертой строк: *надгробья/ раздумья*, поскольку гласные *о* и *у* уподобляются по качеству лабиальности, но не совпадают, несовпадающие гласные подсвечены созвучием губных *б* и *м*.

Яркий, абсолютно современный рифмический рисунок сочетается с мастерским следованием канонам элегической поэзии. Одно из самых очевидных тому свидетельств—вторая строчка: «Прислушайся к молчанью мертвецов», отвечающая на «И лишь молчание понятно говорит» В. А. Жуковского, на «Их выразить душа не знает стройных слов / И как молчать о них—не знаю» К. Н. Батюшкова и мн. др. варианты этой темы в романтической поэзии. Кроме того, Байтов стилизует детально разработанную в русской элегии XIX в. тему замедленного шага. В романтических элегиях

¹² В таких случаях никогда не обходится без поэтического обмана: «Автор посмеивается над шаблоном русской рифмы, читательскими ожиданиями и самим собой («морозы»—«розы»), а на самом деле подбрасывает совершенно непривычную в те времена составную рифму («морозы»—«риф-мы розы»),—пишет по поводу этих строк из «Онегина» Ю. Н. Чумаков (*Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» Пушкина: В мире стихотворного романа.—М., 1999.—С. 51).

о замедлениях, остановках во время печальной прогулки не просто говорится: замедления, провалы отмечаются еще и ритмически. Так, например, в «Запустении» Баратынского остановки лирического героя соответствуют интенсивному варьированию количества стоп в стихах и плотно сгруппированным в одном отрывке переносам:

Дорожка смелая ведет меня... обвал
Вдруг поглотил ее... Я встал
И глубь нежданную измерил грустным взором.

Глубокие паузы в середине стихов и, напротив, соединение анжамбманом их начал и концов моделирует «обвалы» в структуре самого стиха¹³. Что-то подобное, правда, не в столь сильной степени, мы находим и у Байтова: в первом стихе «Замедли шаг, прохожий философ» ударения стоят на 4 стопах из 5, задавая верный ритм шагу, во втором стихе полновесных ударений всего 2: «Остановись у моего надгробья», причем они расположены по краям стиха, образуя провал внутри строки (безударные «у-моего-над»), стих иконически моделирует оцепенение, застывание героя у могильного камня.

И, наконец, нельзя не обратить внимания на «геометрию» эпиграммы Байтова, то есть на жесткий внутренний каркас, который удерживает текучие, меняющиеся смыслы. На концах стихотворных строк в классической эпиграмме зачастую рифмуются близкие по смыслу или, напротив, расходящиеся по смыслу слова, как, к примеру, в одной из эпиграмм Батюшкова:

О! милый гость из отческой земли!
Молю тебя: заметь сей памятник безвестный:
Здесь мать и отец надежду погребли;
Здесь я покоюсь, младенец их прелестный.
Им молви от меня: «Не сетуйте, друзья!
Моя завидна скоротечность;
Не знала жизни я,
И знаю вечность».

«Земли» легкой следственной связью присоединено к «погребли», «скоротечность» противопоставлена «вечности»,

¹³ Подробно об этом см.: *Топоров В.Н.* Об одном стихотворении Баратынского // *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman.* Темы и вариации. Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. *Stanford Slavic Studies.* – Stanford, 1994. – Vol. 8. – С. 216.

вечность/скоротечность, как и *морозы/розы*, является одной из частотных рифм начала XIX в., она есть и «Недоноске» Баратынского («Роковая скоротечность! / В тягость роскошь мне твоя, / Обесмысленная вечность!») и во многих других текстах того времени¹⁴. Байтов не рифмует между собой сходные или противоположные слова, но на концах стихотворных строк они все равно у него появляются: «философ»–«раздумья», «мертвецов»–«надгробья», «губам»–«дует». Лексическая близость слов в приведенных парах, как и у Батюшкова, подчеркнута одной парой не рифмующихся, но занимающих сходное место на концах пятой и восьмой строк антонимов: «жизней»–«смерть», причем для этой пары характерна и грамматическая игра, если *жизней* много, то *смерть* одна, если *жизни* заключены в форму косвенного падежа, то *смерть*–в именительном.

Умелое следование элегической традиции, архаизированная даже не под начало XIX в., а под XVIII в. лексика и синтаксис дают в полной мере почувствовать ту дистанцию, которая отделяет текст Байтова от этой традиции. Ирония, разрушение образцового элегического языка идет уже от слова «философ», от нарочито передвинутого в нем ударения, ударение суетливо подстраивается под рифму, настолько приблизительную, что и подстраиваться под нее, казалось бы, не стоит. Не успеваешь это впечатление стереться, как появляется «молчанье мертвецов»; слово «мертвые» подошло бы эля эпитафии и элегии, а «мертвецы» взяты из лексического репертуара баллады. Иностранцами для эпитафии надо признать и «маслянистую жижу» и «губы», нагружающие телесностью бесплотного архангела, и эпитет «сигнальная», выбранный для «трубы».

Но главное скрыто, конечно же, в рифмической и смысловой связи, которая тянется от «смерти» к «нефти». Семантическая линия *нефть/смерть* идет через весь текст, благодаря переключке: «как нефть, хранящая огонь погасших жизней»–«Оттуда брызнет огненный фонтан». Первое, о чем думаешь,–это идея равнодушного природного круговорота, где смерть превращает все в «нефть», в вязкую маслянистую жижу, несущую след органического разложения¹⁵. Но «нефть» с ее неприятной кинестетикой становится

¹⁴ Также распространены в романтической поэзии и некоторые другие, похожие на приведенную, рифмы абстрактных существительных: *вечность–бесконечность*, *бесконечность–скоротечность* и пр.

¹⁵ Добавим сюда еще и ассоциации с другим аспектом материального–с деньгами, золотом, богатством, накрепко связанными с нефтью

не только способом создания картины бессмысленно движущегося мироздания. Здесь происходит еще и отстранение от привычного поэтического языка, в котором образы смерти никак не связаны с телом, только с легким полетом души, ср. например, с пушкинским посланием «Кривцову» (1819):

Смертный миг наш будет светел:
И подруги шалунов
Соберут их легкий пепел
В урны праздные пиров.

У Байтова тема нефти открывает возможность перечеркнуть устоявшуюся лексику бестелесной смерти и вернуть читателя к другим, отступившим под напором условно поэтического языка евангельским примерам, таким, например, как Воскресение Лазаря: «Сестра умершего, Марфа, говорит ему: Господи! уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе» (Иоанн, 11, 39)¹⁶. Таким образом, рассказ выворачивает наизнанку условно-поэтический язык, возвращая ему телесный компонент. Это также заставляет еще раз вернуться к цитировавшейся выше статье Байтова, где так описывается роль художника *readymade*: «художник нисходит до печных горшков: он нисходит к ним, как Христос во ад—для того, чтобы сообщить им “благую весть”, снять с них бремя обязанностей-ответственностей и, таким образом, освободить для вечной жизни»¹⁷. В данном случае своего часа освобождения для вечной жизни дождалась отвратительная маслянистая жидкость, вернее, слово «нефть», которое имело шанс никогда не проникнуть в поэтическую область.

в современном сознании.

¹⁶ Приведем здесь комментарий к смерти Лазаря из “Слова о смерти” Игнатия Брянчанинова: «тело продолжает существовать, хотя видим, что оно разрушается и обращается в землю, из которой взято: оно продолжает существовать в самом тлении своем; оно продолжает существовать в тлении, как семя в земле, в ожидании вторичного соединения с душою, после которого оно соделается уже неприкосновенным для этой видимой смерти<...> Когда вострубит труба воскресения, тогда рай представит небожителей для славного соединения с телами их, которые оживут от гласа Сына Божия <...> как услышал этот голос четверодневный и уже смердящий Лазарь, и ожил: ад представит мертвецов своих для Страшного Суда и окончательного приговора» (*Епископ Игнатий Брянчанинов. Слово о смерти.*—М.: «Р. С.», 1991.—С. 70–71).

¹⁷ *Байтов Н. Readymade как литературная стратегия // Поэтика исканий.*—С. 209.

Неизвестная элегической поэзии нефть вызвана к жизни поэтическим усилением Байтова не только в новелле «Нефть», но в поэтической книге «Времена года», где слово «нефть» (вернее, «нефтяные») все-таки есть, вопреки утверждению героя «Нефти» о том, что в его стихах слово «нефть» не встречается:

Сед старик Лекс, а его жена – молодая дура
Он в лес – она по дрова. Добыта руда – нету тары.
Договор расторгнут. Юля Лекс в аэропорту рыдает:
«Я любила вора в законе! О, мои нефтяные дыры!
Алюминий, алюминий! Не мила мне игра фортуны!

Закон лишь один на свете: это закон больших чисел.
В казино, в насекомом, в козявке – всюду, где б ни случился,
он сед, как лунь, суров, будто культ, и нуль как личность.
Да куда, глупая, от него я денусь, куда спрячусь?
Сколько дивных качеств гибнет в дебрях его количества!

Смилуйся, господин! Отдай две ладьи, не отдавай Диларом.
Континенты отдай золотые и полный вина океан.
Родину продай каннибалам и древний весь пантеон.
Не бросай только в лабиринт! Я верну тебе договор.
А не то от слез и любви я умру, – мне все равно».

Однако к конкретной жидкости слово «нефтяные» имеет здесь опосредованное отношение. Это как раз тот случай, когда стихи пишутся не по принципу оживления реалий, а по принципу поэтического «оживления» самих слов. Более того, олицетворяются мертвые слова (в ироническом ракурсе мысль о нетленности царит и здесь), поскольку герой – исчезающий седой старик-Лекс и его брошенная «молодая дура» вырастают из латинского изречения «*Dura lex, sed lex*» («Суров закон, но закон»). Далее весь сюжет скользит по фразеологизмам и устойчивым словесным конструкциям, отсылающим совершенно к разным, устным и письменным, стилям: от разговорного до возвышенного («кто в лес, кто – по дрова», «добыта руда», «нету тары», «договор расторгнут», «вор в законе», «игра фортуны», «закон больших чисел», «нуль как личность», «вернуть договор», «продать родину», «все равно» и пр.). Таким образом, в сюжет складываются не события, а хаос случайных, порой бессмысленных и мертвых, слов, случайных вещей, «выдернутых» из разных пластов мира и запечатленных в живой сцене.

«Слова не должны сочетаться так, чтобы от соседства

их возникало сияние и некое волшебство, именуемое очарованием. Для сего не надобно и недопустимо брать слова, означающие один из предметов, но необходимо сочетать до сих пор не сочетаемые»¹⁸, – писал К. Вагинов, пародируя разного рода поэтики, в «Монастыре господина нашего Аполлона», и Байтов будто бы следует этому совету. Кстати, именно в «Монастыре господина нашего Аполлона» сходятся воедино не сочетаемые между собой нефть и поэзия: «И увидели Аполлона, лежащего посреди нас со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы и вместо крови струилась нефть»¹⁹. Поэзия сталкивает античное и христианское понимание телесного²⁰, в «Монастыре...» Вагинова пищей Аполлона становятся все герои, зятые в праздничное, поэтическое царство смерти и переливающихся снов²¹. Аполлон умирает, если никто не может погрузиться в гармонию до полного самозабвения, до перехода тела во всеобъемлющий мир, корнями погруженный в черную, смертельную и смердящую бездну. Метаморфозы тела–мира–слова постоянно свершаются в тексте Вагинова: «Под одеждой сии не чувствовали ни прекрасного тела своего, ни трепетания жил и мускулов, ни лежащих в оных морей, ни произрастающих рощ и градов <...> Стих есть тело живое, сердцами нашими сотворенное. Подобно телу нашему, в нем есть жилы и мускулы, и волосы и подбородок»²². При этом телесность слова умаляет телесность жизни, а телесность жизни умаляет телесность слова.

¹⁸ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. – СПб., 1999. – С. 438–439.

¹⁹ Там же. – С. 437.

²⁰ С. С. Аверинцев пишет о принципиальной разнице между античным и христианским взглядом на материю и дух: «Христианство – ни в коем случае не религия “духа”; это религия “Святого Духа”, что отнюдь не одно и то же. Ее идеал не самоодухотворение, а “покаяние”, “очищение”, “святость”, что опять-таки не одно и то же <...> Как предполагалось, вся совокупность материальных вещей создана творчеством Бога и “хороша весьма”, между тем дьявол вызвал к жизни только одну злую и притом, кстати говоря, всецело духовную вещь – грех. Грань между добром и злом идет для христианства наперерез грани между материей и духом. Строго говоря, абсолютизированная в спиритуалистическом смысле дихотомия телесного и бестелесного, вещественного и невещественного – не христианская дихотомия» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977. – С. 106).

²¹ По мнению Т. Л. Никольской и В. И. Эрля, «лирический герой Монастыря <...> стоит на позициях эллинизма и осуждает христианство именно с точки зрения язычника» (Никольская Т. Л., Эрль В. И. Примечания // Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. – С. 566).

²² Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. – С. 435, 436.

В небольшой эпиграмме Байтова мы наталкиваемся на похожие парадоксы: «нефть» разрушает словесную гармонию, сочетание «несочетаемого» разрушает телесность как геометрию, как словесный баланс, но в то же время выявляет и обнажает ее, да еще и усиливает тем, что влечет ассоциации с телесностью не словесной, а реальной, с болью, смертью и гниением тела.

Заметим, что герой рассказа Байтова не в полной мере исполнил волю черного человека. Черная жидкость должна была появиться в эпитафии много раз, и тогда вся элегическая гармония была бы абсолютно разрушена. В том-то и заключался смысл мести черного человека Богу за смерть возлюбленной²³. Однако при однократном употреблении слова «нефть» гармонический строй эпиграммы только заметно покачивается, но не разрушается полностью. В рассказе упоминается поэтический сборник «Равновесия разногласий» – реально существующая книга Байтова, название сборника подсказывает, что именно на равновесие мироздания покушается черный человек, в то время как поэт, даже внося разногласия, удерживает равновесие. Некоторый диссонанс лишь добавляет стиху хрупкость, как в эпиграмме Батюшкова с «синеющим трупом», где «труп» выбивается из стройного, нежно-голубого элегического строя эпиграммы Батюшкова, но в то же время теряется в нем:

Когда в страдании девица отойдет
И труп синеющий остынет, –
Напрасно на него любовь и амвру льет,
И облаком цветов окинет.
Бледна, как лилия в лазури васильков,
Как восковое изваянье;
Нет радости в цветах для вянущих перстов,
И суетно благоуханье.

Если взглянуть на картину современной словесности шире, то окажется, что не только усилиями Байтова «нефть» входит в орбиту поэзии, причем мера соблюдаемого поэтами равновесия при этом может быть разной.

Вообще тема нефти восходит к началу XX века, она несет в себе веру в техногенный прогресс и опасение техногенного хаоса,

²³ Скрытая месть Богу за смерть – это инвариантный мотив Байтова, в этом смысле с «Нефтью» лучше всего сходится рассказ Байтова под названием «Перформанс перед лицом Господа (Сошествие во ад)».

с течением времени положительные смыслы все более и более приглушаются, а отрицательные, тревожные, дьявольские, напротив, активно возрастают. Примечательно, что рассказ Байтова написан в 1999 году, дата усиливает апокалиптические и итоговые черты повествования. Среди других значимых текстов о нефти рубежа веков надо отметить получивший в 2007 году Оскара за лучшую мужскую роль фильм Пола Томаса Андерсона «Нефть», созданный по канве одноименного романа Эптона Синклера «Oil!», написанного ровно за 80 лет до фильма, в 1927 году, и посвященного освоению нефтяных месторождений Южной Калифорнии. Роман этот был хорошо известен в СССР, поскольку касался темы русской революции и был сосредоточен на социальных проблемах, однако Пол Томас Андерсон существенно преобразил сюжет, изъяв из него русскую и революционную составляющие, превратив повествование в трагедию отречения сына от отца и отца от сына. В итоге получилась эффектная картина современной жизни с нарушенными законами христианской морали, с нарушенным равновесием между отцом и сыном, с потерянной между ними связью. При этом ни одна сторона не получила приоритета, тогда как у Синклера все положительные смыслы были отданы молодому герою – примкнувшему к революционерам сыну нефтяного магната.

Попытка спасти низкую маслянистую жидкость для вечной жизни есть, например, и в «Русском поле экспериментов» у Егора Летова²⁴:

Вечность пахнет нефтью.

Здесь к «нефти» нет рифмы «смерть», текст Летова вообще лишен рифм, но «запах нефти» невозможно не прочесть на фоне

²⁴ Метаморфозы мира/тела необычайно интенсивны в современном романе «Круги на воде» В. Назарова, сюжет которого (история героя и история всего человеческого рода) вписан в небольшой отрезок времени падения самолета. Удар о землю и проникновение героев в ее хтонические глубины не обходится без мотива нефти: «Мы брели, мне показалось, на запах, которого я до времени не ощущал. Но через час пути и мне явился резкий и пьяный дух сырой нефти <...> Мы оказались внутри выработанного нефтяного горизонта <...> Нефть была то по пояс, то по горло... Казалось, сама тьма была здесь не газообразной, как наверху, а жидкой. Она липкой коркой покрывала наши тела, лезла в уши и рот <...> Меня вырвало желчью и нефтью. Я был счастлив». Однако в тексте романа небо и земля, бестелесное и телесное тоже оказываются столь тесно переплетенными между собой, что полеты порой делаются неотличимыми от падения, а история рода человеческого то высоко взмывает, то повторяет путь падшего ангела.

известного стихотворения Б. Пастернака:

А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно, что жилы отворить.
(«Рояль дрожащий пену с губ оближет...»)

Итак, на исходе XX века поэты как будто бы «отворяют жилы» традиционному поэтическому языку: в стиховой ткани проступает телесное, вещественное, физиологическое, что заставляет по-новому соотносить античный идеал поэтической вещественности с христианской телесностью/бестелесностью. Мы попытались показать, как небольшая обрамленная прозой эпиграмма Байтова, прочно вписанная в элегическую традицию, почти разрушает все ее основы на ее же поле, но одновременно и укрепляет их. Там, где на месте «легкого пепла» появляется «нефть», она оказывается уже вплетенной во множество традиционных языковых и ментальных формул. Поэтический язык совершает отчаянные попытки вырваться из круга устойчивых оборотов, фраз, и эти попытки все-таки не позволяют дотронуться до скрытого за словами, но зато дают почувствовать, что это скрытое есть.

IV. РЕЦЕНЗИИ
И ОТЗЫВЫ



Рецензия на книгу:
**Добродомов И. Г., Пильщиков И. А. «Лексика и фразеология
«Евгения Онегина»: Герменевтические очерки»¹**

Книга И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова вышла в серии *Philologica russica et speculativa* (издательство «Языки славянских культур»), издания из этой серии² отличает простота и академичность оформления, подробный библиографический аппарат, а главное – все тома серии посвящены универсальным темам теории и истории литературы, ориентированы на вмещение русской культуры в европейский контекст, демонстрируют точность исследовательских методов. Предлагая еще один вариант комментария «Евгения Онегина» после В. Набокова³, Ю. М. Лотмана⁴, Е. О. Ларионовой⁵, Н. М. Шанского⁶ и др.⁷, Добродомов и Пильщиков ступают на многократно хоженое поле и возводят на нем новые, иногда совершенно неожиданные построения.

Со времен Набокова комментарий к «Евгению Онегину»

¹ *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки. – М.: Языки слав. культур, 2008. – 312 с.

² Ранее в той же серии уже вышли «Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков» М. И. Шапира (2000), «А. С. Пушкин. Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы» (2002), «Батюшков и литература Италии» И. А. Пильщикова (2003), «Загадки пушкинского текста и словаря» А. Б. Пеньковского (2005), «Методология точного литературоведения» Б. И. Ярхо (2006).

³ *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». – СПб., 1998. В библиографии Добродомова и Пильщикова приводятся и другие издания этого комментария.

⁴ *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. – Л., 1980.

⁵ *Ларионова Е. О.* Комментарий // *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: роман в стихах. – СПб., 1993.

⁶ *Шанский Н. М.* Краткий лингвистический комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // *Русский язык в школе.* – 1998. – № 4. – С. 120–128; № 5. – С. 120–127; № 6. – С. 119–124; 1999. – № 1. – С. 122–127; № 2. – С. 121–128; № 3. – С. 118–128; № 4. – С. 125–128.

⁷ Для обзора и изложения отдельных положений И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков привлекают еще ряд комментариев к роману, которые обычно в исследованиях по «Онегину» представлены «лишь библиографически». Так, например, в 3 главе монографии приводятся выдержки из «Объяснения и примечания к роману А. С. Пушкина “Евгений Онегин”» А. Вольского (псевдоним А. А. Лачиновой) 1877 г., комментарий Г. Л. Лозинского (брата М. Л. Лозинского) к парижскому юбилейному изданию «Онегина» 1937 г. и пр.

становится более и более детальным, подробным, и уже невозможно себе представить, какой объем понадобился бы, чтобы создать герменевтические очерки всех слов и фразеологизмов пушкинского романа, значение которых иногда постепенно менялось с течением времени (и теперь необыкновенно трудно уловить все нюансы таких перемен), а иногда слово обретало совершенно новую судьбу, однажды прозвучав в «Онегине». «Лексика и фразеология “Евгения Онегина”» – это трехсотстраничный труд, где от Пушкина до наших дней воссоздается история всего лишь двадцати одного фрагмента, вернее, двадцати одного слова или словосочетания из романа. Возможно, это только начало большой работы, которая впоследствии будет продолжена, но и сделанного уже достаточно, чтобы ощутить неисчерпаемую глубину и высокую плотность лексического уровня пушкинского текста.

Слова/словосочетания неравномерно выбраны из романа: восемь слов взяты из первой главы и из черновики к ней, три – из седьмой, по два – из второй, пятой, шестой и восьмой, по одному – из четвертой и из «Отрывков из путешествия Онегина», ни одного из третьей. При выборе действовал не количественный и не тематический принцип (хотя по тематике комментируемые фрагменты сгруппировать можно: около десяти слов/словосочетаний прямо или опосредованно касаются античных тем, три имеют отношение к езде на лошадях, два – гастрономические термины). Для своей книги об «Онегине» И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков выбирали необычные по происхождению, по звучанию или даже графике⁸ лексемы, имена собственные, экспрессивно яркие или модные в пушкинское время выражения. Именно необычные, выбивающиеся из общего ряда слова способны задавать стилистическую окраску одного стиха и даже всей вещи, определять ее лирический сюжет⁹. Не случайно именно в начале, в первой главе¹⁰, откуда исходят основные семантические линии всего

⁸ Например, целая глава посвящена слову «vinaigrette/ винегрет/ венегред/ винигрет», оставшемуся в черновиках к первой главе. См.: Добродомов И. Г., Пильщиков И. А. Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки. – М., 2008. – С. 72–83.

⁹ О том, какую роль собственное имя может принимать на себя в стихе, неоднократно в разных работах писал Тынянов, роли личных имен в «Онегине» посвящен большой отрывок в «Проблеме стихотворного языка» (Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – М., 1993. – С. 91).

¹⁰ Здесь авторы ссылаются на Г. Гуковского, который «писал об особой

романа, выше всего плотность варваризмов и другой неординарной лексики (почти половина всех примеров для комментария взята авторами из первой главы «Онегина»).

Лексический комментарий начинается со второй строфы первой главы, со строчки «Всевышней волею Зевеса», в которой И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков видят одно из проявлений «основного принципа поэтики и стилистики “Онегина” – сублимацию бурлеска»¹¹. «Зевес» с самого начала отсылает к зачинам эпических поэм – «Илиады», «Энеиды», одновременно пародируя высокий героический эпос напоминанием о фривольных трактовках Зевса в любимой Пушкиным ироикомической поэме «Елисей, или Раздраженный Вакх» В. И. Майкова¹².

Еще одно появление Зевеса, опять же с бурлескной игрой во «всевышнего»¹³ бога-громовержца, заключает роман:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
(«Отрывки из путешествия Онегина»)

Таким образом, конец и начало «Онегина» замыкаются между собой в повторах отдельных композиционных тем¹⁴, и, как следует из приведенного примера, в переключках лексическо-фразеологических.

“густоте”, “нарочитом скоплении” варваризмов в русском и иноязычном написании в первой главе “Евгения Онегина”) (*Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Лексика и фразеология «Евгения Онегина». – С. 19).

¹¹ Там же. – С. 138.

¹² См. об этом также: *Чудаков А. П.* К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. – М., 2005. – С. 217.

¹³ Авторы монографии подчеркивают то, что эпитет «всевышнего», примененный к Зевесу, несет на себе след окказионального пушкинского словоупотребления. На странице 13 приводится пушкинский перевод Саути («whether, as sages deem, / Ye dwell in the inmost Heaven, the Counsellors / Of Jove; or if, Supreme of Deities...») – «Советники Зевеса, / Живете ль вы в небесной глубине, / Иль божества всевышние»), где Пушкин ставит «всевышние» на место «supreme» (что означает, скорее, «верховные»). Пушкинский эпитет «всевышний»/ «всевышние», отнесенный к античному богу/богам, усиливает стилистическое столкновение «высокого» и «низкого».

¹⁴ О композиционных переключках первой главы и «Путешествия Онегина» см.: *Чумаков Ю. Н.* «День Онегина» и «день автора» // *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. – СПб., 2000. – С. 32–39.

При рассмотрении античных мотивов особенно отчетливо выявляет себя принцип комментария И.Г. Добродомова и И.А. Пильщикова. С имени античного поэта начинается перечисление книг Татьяны, Онегина, самого автора. Есть искушение прокомментировать перечни книг как «круг чтения» героев, сопровождая каждое имя справкой об упомянутом писателе/поэте и предположением о том, что именно в данном сочинении/сочинителе могло привлекать/отталкивать Автора, Онегина, Татьяну. И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков уходят от такого искушения в главе «Виргилий & al.», подчеркивая, что перечень книг—это не просто подборка книг по интересам автора и «интересам» его героев. Это, скорее, перечислительный ряд книжных заглавий или имен писателей, который красив сам по себе, формирует внутри себя собственные законы присоединения одного слова к другому, а по происхождению восходит к «la bataille des livres» (битве книг) из «Le Lutrin» («Налоя») Буало¹⁵. Возможно, «битва книг», превратившаяся в книжный перечень—это отголосок древнего приема, укрепляющего ритмическую архитектуру вещи (вспомним длинный перечень кораблей в «Илиаде»). При таком подходе определение «круга чтения» героев становится уже не столь актуальным, и как следствие открывается симультанная природа героев (и всего текста) «Онегина», а также—в очередной раз—его ирои-комическая природа (ведь перечень книг есть, в конечном счете, прямая или опосредованная пародия на перечень кораблей в «Илиаде»).

Словесная область, скорее, чем область реалий, является базовой для построения комментария в книге И.Г. Добродомова и И.А. Пильщикова. Однако авторы имеют в виду не только область высокой словесности, но и зафиксированные в словарях, мемуарах беспрестанно меняющиеся, исчезающие и возникающие в истории языка оттенки слов. Язык провоцирует или фиксирует изменения реалий, неотрывает от них, а, возможно, сам воплощает эти реалии. Путем обнаружения иногда небольших, а иногда грандиозных семантических сдвигов, происходящих со временем в значении слова, И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков добиваются восстановления ярких и точных вещественных деталей пушкинской эпохи, давно

¹⁵ Здесь отчасти поддержана традиция, идущая от Ю. Н. Тынянова, который в качестве прообразов русских именных перечней, включенных в стихотворный текст, называл того же Буало, Ронсара, Монтескье. См.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. — С. 90–93.

уже навсегда утраченных в реальности. Особенно долго такие детали можно разглядывать в очерках об атрибутах езды в санях («Ямщик сидит на облучке», «фореитор бородатый»), о гастрономических терминах («Rost-beef и beef-steaks» и пр.).

В русле разговора о модах пушкинской поры нельзя не коснуться комментария к слову «dandy», которое, как показывают И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков, стремительно меняет свои смыслы. Текст пушкинского романа как будто бы фиксирует в значении слова сразу несколько противонаправленных линий, которые постепенно могут аннулировать друг друга или приводить к явным противоречиям во внутренней структуре (что-то наподобие энантиосемии в нестрогом значении этого термина). Опираясь на обширные примеры¹⁶, авторы «Лексик и фразеологии “Евгения Онегина”», показывают, как дендивульгар, денди-нахал, денди-тщеславный щеголь (тот, кто одет с вызовом и соответственно себя ведет, разрушая старые устои и задавая новые правила) превращается в фешенебля, франта (того, кто одет именно так, как принято, то есть послушно следует устоям). По сути, бездна лежит между «одевающимися по последней моде» и «одевающимися по моде», два эти способа следовать моде жестко противопоставлены друг другу, но в то же время взаимосообщаются и могут быть обозначены одним и тем же словом. Превращение окказионального до вульгарности в канон («из очень немногих» в «как все») и тот же процесс, но наоборот (из «как все» в «очень немногие») – это закон не только обычной, но и словесной моды. Действие этого закона постоянно демонстрируется в «Онегине» на всех уровнях.

Для выяснения максимального количества лексических оттенков слова, актуализированных в пушкинском тексте, И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков учитывают, в первую очередь, другие случаи употребления данного слова в текстах Пушкина и его современников, во-вторых, привлекают всевозможные словари XIX в., в том числе, конечно, европейские. Так, дефиниции из 25 словарей, энциклопедий и глоссариев (от начала XIX в. до современных) приводятся в статье, где толкуется слово «педант». Четырежды употребленное в окончательном тексте «Онегина» и еще множество раз за его пределами, слово

¹⁶ Привлекается опыт употребления слова dandy в «Беппо» Байрона, в книге Феликса Мак-Дона «The Hermit in London» и её русском переводе, в автобиографическом очерке Ф. В. Раstopчина, в «Герое нашего времени» Лермонтова и т. д., а также чрезвычайно показательный опыт толкования и написания «денди/дендй/дэнди» в грамматиках и словарях XIX века.

«педант» у Пушкина не позволяет говорить о единстве его значения. Тезис о единстве значения слова «педант» авторы монографии находят в «Комментарии» Ю. М. Лотмана и оспаривают его, стремясь показать, что слово, активно используемое в художественном тексте, тем более, в пушкинском тексте, не может иметь единого значения, а образует вокруг себя динамичное семантическое поле, куда в каждом случае оказываются втянутыми различные смыслы, базирующиеся на разных лексических значениях данного слова.

Стоит отметить, что интонация книги И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова довольно часто становится заостренно-полюемической. В главе, посвященной строчке ««Поди! Поди!» раздался крик», сомнению подвергается текстологическое решение Б. В. Томашевского, который вопреки трем прижизненным изданиям Пушкина (поглавному, 1833 и 1837 г.), где слово «поди» напечатано с «о» в корне, восстановил по рукописи другое написание – «пади». Вслед за М. Шапиром, чьей памяти посвящена монография, И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков видят некоторое излишество, «злоупотребление»¹⁷ Б. В. Томашевского в реставрации рукописных чтений в дефинитивном тексте романа.

Почти сливающаяся, но все-таки различная для тонкого поэтического слуха, фонетика «поди»/ «пади» скрывает за собой два возможных варианта этимологии *кучерского/форрейторского* выкрика: в первом случае слово образовано от «пойти» (а написание «пади» – результат отражения на письме «аканья»), во втором случае – от «пасть», что обеспечивает слову еще более яркий эмоциональный ореол и даже напоминает о царском поезде (у И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова приводится эпизод встречи годовалого Пушкина с императором Павлом из тыняновского «Пушкина»:

- Шапку, – сказал он хрипло и взмахнул маленькой рукой.
Тут еще генералы, одетые невпример богаче, наехали.
- Пади!
- На колени!»¹⁸).

И. Г. Добродомов и И. А. Пильщиков отстаивают вариант

¹⁷ *Добродомов И. Г., Пильщиков И. А.* Лексика и фразеология «Евгения Онегина». – С. 51.

¹⁸ *Там же.* – С. 58–59.

«поди» и этимологию, идущую от «пойти», но в целом ряде примеров из «Страшного гадания» и «Испытания» А. А. Бестужева-Марлинского, «Басурмана» и «Ледяного дома» И. И. Лажечникова, «Онагра» и «Внука русского миллионера» И. И. Панаева, «Тарантаса» В. А. Соллогуба, «Холстомера» Л. Н. Толстого, из романа «Три страны света» Н. А. Некрасова и Н. Станицкого и мн. др. господствует написание «пади», что само по себе образует традицию.

Кучерский выкрик «пади/поди» уже неоднократно привлекал внимание лингвистов и литературоведов. Авторы «Лексик и фразеологии...» суммировали опыт В. В. Виноградова, А. Я. Невского, а, кроме того, сделали собственные выборки из текстов XIX в. так, что получился исключительно выразительный ряд примеров, с которым мог бы посоперничать только ряд примеров, приведенных на ту же тему у А. П. Чудакова¹⁹. При взгляде на перечень классических цитат с «пади»/ «поди» видно, как на глазах рождается, подобно народной этимологии, этимология литературная.

Фоновые цитаты у И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова почти не выходят за границы XIX в. (выход за положенные временные пределы лишил бы монографию четкости и увел бы комментарий в бесконечную даль), однако в случае с «пади» так и напрашивается еще один отрывок из «Двенадцати» А. Блока:

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катюшкой летит –
Електрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

Оставляя специалистам вопрос о происхождении слова «поди/пади», отметим, насколько сильна литературная «этимология» «пади», насколько в ней акцентировано «а»²⁰. В одном из следующих эпизодов поэмы Блока Катюшка с простреленною головой падает

¹⁹ Чудаков А. П. К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина». – С. 225–227. А. П. Чудаков выступает на стороне текстологического решения Б. В. Томашевского и точки зрения В. В. Виноградова, считая написание «пади» первичным, а в «поди» усматривая позднейшую «народную этимологию». Именно разысканиями Виноградова и был вдохновлен как комментарий А. П. Чудакова, так и комментарий И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова к данной строчке.

²⁰ В последнем академическом комментарии к поэме Блока (см.: Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20-ти т. – М.: Наука, 1999. – Т. 5) слово «пади» оставлено без внимания.

на снег («Что Катька, рада?—Ни гу-гу.../ Лежи ты, падаль, на снегу!»), и неотступно кажется, что в крике лихача, звучащем на две главки раньше, смерть Катьки («пади»–«падаль») уже отчасти предсказана.

Главы «Лексик и фразеологии “Евгения Онегина”» не похожи одна на другую, каждое из выбранных слов требует своего описания. Какие-то фрагменты книги углублены в лингвистику, какие-то, напротив, касаются, по преимуществу, литературоведческой сферы. Так, слово «Армида» («Лобзать уста младых Армид»–XXXIII строфа первой главы) отсылает к «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо в подтексте «Онегина». Если учесть то, что исследования И. А. Пильщикова о русско-итальянских связях в литературе XIX в. не ограничиваются Пушкиным, а захватывают широкий пласт поэтической культуры первой половины XIX в.²¹, то, очевидно, автор может многое прояснить и в данном случае.

Поскольку в «Онегине» имя Армиды условно, то никогда прежде его не комментировали подробно и тщательно. Ю. М. Лотман просто указал на «Освобожденный Иерусалим» и дал приблизительное толкование–«волшебница», что не удовлетворяет И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова, которые во многом строят свою работу на дополнениях и поправках к труду Ю. М. Лотмана. И здесь особенно ошутимым становится то, насколько за последние тридцать лет поменялись представления о комментарии²², который стал гораздо более специализированным²³, объемным, а главное–сохраняя вид

²¹ Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. – М., 2003.

²² Еще один образец нового комментария представлен в репринтном воспроизведении последнего прижизненного издания поэм А. С. Пушкина (Поэмы и повести. – СПб., 1835. – Ч. I) (Пушкин А. С. Сочинения / Комментированное издание под ред. Дэвида М. Бетеа. Комментарий О. Проскурина при участии Н. Охотина. – М.: Новое издательство, 2007). Комментарий данного издания, выполненный О. А. Проскуриным при участии Н. Охотина, сфокусирован на литературном контексте и, по указанию самого автора комментария и его редакторов, избегает конкретно-текстологических и лингвистических проблем. А это как раз те сферы, которым посвящена книга И. Г. Добродомова и И. А. Пильщикова.

²³ Так, в дискуссии по поводу комментария, состоявшейся в ИМК МГУ в сентябре 2004 года, И. А. Пильщиков назвал восемь специальных разделов, которые должен включать в себя современный академический комментарий: текстологический комментарий к полному своду вариантов и критическому тексту; перевод для иноязычных текстов и пересказ для текстов на родном языке, а также переводных текстов; лингвистический комментарий; стиховедческий комментарий; историко-литературный комментарий; реальный комментарий; рецептивная

беспристрастного, отстраненного от интерпретации собрания фактов, стал полем для искусного монтажа этих фактов, в котором все равно прочитывается и авторская интерпретация, и авторская пристрастность, но, конечно же, выступают и новые, не замеченные ранее грани комментируемого текста.

Отвергая определение Ю.М. Лотмана «волшебница», И.А. Пильщиков и И.Г. Добродомов предлагают пристальнее взглянуть в сюжет поэмы Тассо. Армида в нем – не просто волшебница, а искусительница, призванная увлечь за собой лучших воинов из лагеря крестоносцев. Соединение батальных и эротических эпизодов обеспечивает особый колорит поэмы Тассо (колорит, столь привлекательный для романтиков, любивших эротику в военных нарядах, вспомним хотя бы явление Лилеты в «Моих пенатах» Батюшкова), где героиня – не просто волшебница, а коварная красавица, наделенная магической силой. «Армидин Сад»²⁴ (туда уносит влюбленная Армида рыцаря Ринальдо, а без него невозможно взятие Иерусалима) почти уравнивается по значению с островом Цирцеи, и авторы монографии, привлекая черновики «Онегина», показывают, что где-то эти имена могут быть даже синонимичны (в черновом наброске стих выглядел как «Лобзать уста младых Цирцей»).

Только по инерции в поэтических текстах начала XIX в. взгляд читателя скользит по условно-поэтическим именам, и все они нивелируются. Разыскания И.Г. Добродомова и И.А. Пильщикова убеждают, что сколь бы условны поэтические имена ни были, они все-таки не сливаются друг с другом. Так, в черновиках третьей главы имя Армиды Пушкин пробует для Ольги («Ах, слушай, Ленский; а не льзя ль / Увидеть мне Армиду эту...»), но, видимо, коннотат коварства мешает назвать Ольгу Армидой, и в беловике она превращается в скромницу Филлиду, у которой совсем другой, спокойный и благостный, ореол.

«Младые Армиды» являются в авторском плане первой

история; библиографический аппарат. «Лексика и фразеология “Евгения Онегина”» предполагает, в первую очередь, лингвистический комментарий, но, конечно же, вторгается и во все остальные разделы. См.: *Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*. – М.: Наука, 2006. – С. 62–64.

²⁴ В книге приведены и предшествовавшие «Онегину» появления Армиды: ближайший к «Онегину» пример – «Ответ Тургеневу» К.Н. Батюшкова, а также отрывок «Армидин сад» из Т. Тассо в «Пантеоне Иностранной Словесности» Н.М. Карамзина.

главы, они сопровождают воспоминания Автора на морском берегу, а в «Осени» 1830 г. «Армидами младыми» украшены зимние забавы лирического героя («Кататься нам в санях с Армидами младыми...»). Младая Армида, не подаренная Ленскому, кажется, могла бы появиться в пространстве Онегина, но столь любимый Автором мир остается, как всегда, закрытым для главного героя:

И вы, красотки молодые,
Которых поздною порой
Уносят дрожки удалые
По Петербургской мостовой,
И вас покинул мой Евгений.

В сжатом пересказе отдельных глав книги их содержание вынужденно уплощается, начинают вырисовываться магистральные линии, которые, может быть, не так резко проведены в самой монографии. Для книги И.Г. Добродомова и И.А. Пильщикова характерен филигранный стиль: множество мельчайших деталей не заслоняют друг друга, а в сложном орнаменте без нажимов переплетаются между собой.

Последняя глава монографии посвящена герою, который на миг появляется в одном из стихов «Путешествия Онегина» и уже в следующей строке исчезает навсегда:

И сын Египетской земли,
Корсар в отставке, Морали.

Кроме этих двух строк остались воспоминания современников об одесском знакомом Пушкина, но они полны противоречий и загадок, в которых при помощи лингвистического анализа имени и сопоставления различных свидетельств, пытаются разобраться авторы монографии.

Надо сказать, звучное имя «Морали», происходящее, по мнению И.Г. Добродомова и И.А. Пильщикова, от турецкого наименования жителя Мореи (Пелопонесса)–«Моралы» (Morali)²⁵,

²⁵ Гипотезу турецкого происхождения имени Морали И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков предлагают, сопоставляя «Морали» с турецким «Кирджали» из стихотворного наброска Пушкина и этнонимом «Османли» из черновика «Путешествия Онегина» («С восточной гущей кофе пью–/ Как Османли в своем раю»). См.: *Добродомов И.Г., Пильщиков И.А. Лексика и фразеология «Евгения Онегина».*–С. 213–217.

вкупе с романтической биографией, намеченной парой штрихов в «Онегине» («сын египетской земли», «корсар») всегда привлекали внимание к проходному пушкинскому персонажу. По берлинскому изданию 1923 года И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков цитируют миниатюрный рассказ П.П. Муратова «Морали»²⁶, где последняя южная ночь «Онегина» продлена во времени, а корсар Морали выдвинут на роль главного героя. Однако не сюжет, а слова занимают авторов онегинского лексикона, и даже в трактовке пушкинского образа у Муратова, вернее, в продуманном Муратовым до мелочей костюме Морали, И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков щепетильно находят одну неточность.

Этимология имени Морали позволяет И.Г. Добродомову и И.А. Пильщикову обрисовать внешний облик героя, в котором угадывается параллель к авторскому образу. В самом начале главы приводится отрывок из мемуаров И. П. Липранди, речь идет о Морали: «Этот мавр, родом из Туниса <...> Пушкин мне рекомендовал его, присовокупив, что “у меня лежит к нему душа: кто знает, может быть мой дед с его предком были близкой родней”»²⁷. И действительно, вопреки турецким корням, Морали в черновике «Онегина» превращается в черного мавра («И ты Отелло-Морали»), а Пушкин, в письме к Вяземскому серьезно настаивающий на различении слов «араб» (житель Аравии) и «арап» (негр, мулат), в «Онегине», захваченный стихией языка, смешивает оба слова как синонимы.

Главы книги могли бы быть названы этимологическими этюдами, но у И.Г. Добродомова и И.А. Пильщикова мы видим этот жанр в значительно обновленном и усложненном виде. Во-первых, потому что в истории каждого слова учитывается очень много боковых линий, этимологическая история получается разветвленной и сильно погруженной в языковую и литературную культуры Европы XVIII–XIX в. Во-вторых, потому что этимологический анализ вторгается в очень плотные слои семантической структуры слова, разобраться в которых уже невозможно без учета истории и поэтики тех контекстов,

²⁶ Библиография и указатели занимают почти треть от всего объема книги. Помимо богатого собрания словарей, в библиографию входит множество редчайших изданий, которые на фоне «Онегина», в приложении к нему дают неожиданные и очень яркие эффекты. Включение в комментарий цитаты из «Морали» П. П. Муратова – один из таких примеров.

²⁷ *Добродомов И.Г., Пильщиков И.А.* Лексика и фразеология «Евгения Онегина». – С. 58–59.

в которых данное слово выступает. Здесь эволютивные изменения слова уже неотрывны от художественного контекста, который вызывает к комментарию.

В «Проблеме стихотворного языка» Ю. Н. Тынянов пишет о том, что стихотворный язык подчиняется принципам симультанности и сукцессивности, то есть необратимая устремленность стиха вперед соотносится («борется») с сильнейшим импульсом возвратности²⁸. Кажется, это положение Ю.Н. Тынянова можно спроецировать и на законы существования художественного текста в истории: каждое поколение увлекает текст вперед за собой, поскольку читатель не может избавиться от того, что он знает, и не может избежать того, чтобы не внести свое избыточное знание в прочитываемый текст, но, с другой стороны, столь же сильно читательское желание представить художественный текст таким, каким он был в момент создания. И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков работают как реставраторы, очищая текст от временных напластований.

В заключении обзора герменевтических очерков о лексике «Онегина» хочется высказать одно предположение. Нам показалось, что авторы, нигде не оговаривая это специально, имеют четкое представление о некоем идеальном дефинитивном тексте «Онегина», где каждое слово, каждая буква и каждый знак абсолютно продуманы со стороны автора и, соответственно, могли бы быть абсолютно обоснованы с точки зрения филолога. Текст «Онегина» цитируется в книге по последнему прижизненному изданию 1837 г., и чаще всего к опыту прижизненных изданий «Онегина» апеллируют авторы для решения тех или иных текстологических проблем. В отношении изложенного материала И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков предлагают доказательные текстологические выкладки, которые, кажется, не должны вызывать дальнейших сомнений. Более того, как уже здесь отмечалось, авторы учитывают и динамическую природу пушкинского текста, имитирующего спонтанность, производящего впечатление живой импровизации. Однако существование идеального дефинитивного текста «Онегина» вызывает сомнения, как и то, что Пушкин тщательно, до запятой вычитал последнее издание 1837 г., вышедшее совсем незадолго до его смерти²⁹.

²⁸ К описанию принципов симультанности и сукцессивности Ю. Н. Тынянов возвращается постоянно на страницах своей книги. См.: *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. – С. 23–121.

²⁹ Конечно, И.Г. Добродомов и И.А. Пильщиков и не утверждают,

Вот, к примеру, в четвертой главе «Онегина» есть фрагмент (с XL по XLV строфы), изобилующий повторами: трудно разгадать, преднамеренный ли характер эти повторы носят. XL строфа четвертой главы заканчивается стихом «*Стоял Ноябрь уж у двора*», а следующая, XLI, начинается со слов «*Встает заря во мгле холодной*», и кажется, что в этом сквозит непреднамеренная «неотделанность». Далее, в XLII строфе, тоже есть повтор, чрезвычайно эффектный, и, по-видимому, уже преднамеренный. Как будто исподволь легкий снег уподобляется тяжелому гусю:

На красных лапках гусь тяжелый,
Задумав плыть по лону вод,
Ступает бережно на лед,
Скользит и *падает*; веселый
Мелькает, вьется первый снег,
Звездами *падая* на брег.

Легкие шероховатости, специально или нечаянно оставленные автором в окончательном тексте романа, заставляют усомниться в том, что в «Онегине» нет случайных слов/знаков/букв, а, следовательно, и в том, что каждая текстологическая проблема может быть решена однозначно и бесспорно, однако бесспорным остается то, что комментаторы и издатели всегда искали и будут искать единственно правильное слово дефинитивного текста и его веское обоснование.

что дефинитивный текст «Онегина»—это текст какого-то из прижизненных изданий, что какое-то издание идеально вычитано. Здесь говорится лишь о подходе авторов монографии к текстологии романа, при котором в тщательном взвешивании всех «за» и «против» чаще всего побеждает печатный, а не рукописный вариант.

Батюшков и теория кластеров
(О диссертации С. Н. Колесовой «Лирика К. Н. Батюшкова
в контексте жанрообразовательных процессов
XIX–XX вв.: кластерный подход»¹)

Несмотря на то, что русская поэтическая культура чрезвычайно богата и разнообразна, найдется всего лишь несколько имен, которые могли бы претендовать в ней на первый номер, и имя Батюшкова обязательно окажется в этом небольшом перечне, а, следовательно, изучение его творчества еще долго не перестанет быть актуальной литературоведческой задачей, для решения которой уже столь много сделано такими исследователями, как И. М. Семенко, В. Э. Вацуро, О. А. Проскурин, И. А. Пильщиков – именно на их работы и опирается диссертация С. Н. Колесовой.

Новизна диссертации связана с кластерным подходом, который предлагается в качестве метода, позволяющего проследить отдельные законы поэтической традиции. Не слишком распространенное и пока еще недостаточно прижившееся в литературоведении понятие кластера С. Н. Колесова заимствует из работ В. С. Баевского и А. К. Жолковского и пытается применить его к своему материалу. Такой опыт интересен, убедителен, позволяет расширить представления о жанрообразовательных процессах поэзии XIX–XX веков.

Теории кластерного анализа отведено довольно-таки много места во введении и в первой главе. Ключевой тезис исследования состоит в том, что помимо жанрового канона, в поэзии XIX века ощутимо проявляется тенденция подражания «образцовым» («сильным», «прецедентным») текстам, которые созданы в рамках традиционных жанров элегии, эпиграммы, послания, но воспринимаются обособленно, оказывают сильнейшее интертекстуальное влияние на другие тексты. По мнению С. Н. Колесовой, частотно воспроизведение не какого-то одного признака сильного/прецедентного текста, а целого их *комплекса*: мотивика, ритм, яркие грамматические конструкции образца, сами рифмы и их рисунок, композиционные ходы, заглавия часто заимствуется не по одиночке, а совместно. Разумеется, какие-то звенья могут оказаться пропущенными, но комплексность принципиальна, она превращает сильный, или прецедентный, текст

¹ Диссертация была представлена на соискание ученой степени кандидата филологических наук и защищена в марте 2012 года.

в аналог жанра, «жанроид» (Е. М. Таборисская), обладающий не одной конституирующей чертой, а сразу несколькими.

Данное понимание способно вызвать некоторые вопросы, но мы выскажем их в конце отзыва, а пока перейдем к обзору содержания глав. Первая глава «Лирические жанры в поэзии К. Н. Батюшкова» реферативна, она посвящена жанрам и их эволюции в преромантической и романтической лирике. Здесь констатируется, что в начале XIX века в поэзии, в частности в поэзии Батюшкова, устанавливается и оттачивается жанровый канон элегии, послания, эпиграммы, и чем более сложившимися, «ограниченными» становятся эти жанры, тем явственнее и притягательнее отступления от их правил: именно в идеально сбалансированных стихах Батюшкова, где нет, казалось бы, ни одного нарушения законов гармонической точности появляется ужасный «крокодил» («Сердце наше, кладезь мрачный;/ Тих, спокоен сверху вид,/ Но спустись ко дну... ужасный/ Крокодил на нём лежит»), «труп синеющий» («Когда в страдании девица отойдет/ И труп синеющий остынет...») и т. п. Идеальный баланс, лексический и жанровый, обрушивается, достигая своего апогея, и в такие моменты, по мысли С. Н. Колесовой, внимание сосредотачивается не на жанре как таковом, а на отдельных, «сильных» текстах, которые поэты и их читатели помнят, узнают, цитируют, которым подражают.

Причем момент выдвижения отдельных текстов в сильные позиции можно проследить, анализируя структуру и состав поэтических сборников начала века, в особенности, разделы «Смесь», которые были нередким атрибутом поэтических книг романтиков и содержали в себе наиболее сложные с точки зрения жанра образцы.

Вторая глава «Интерпретация прецедентных текстов. Кластер как механизм культурной памяти» посвящена подробному описанию значительных по объему кластеров, ключевыми текстами для которых служат батюшковские «Пробуждение», «Выздоровление», «Вакханка», «Веселый час». Обзор кластеров сделан единообразно: сначала подробно характеризуется «образцовый», «ключевой» текст, потом он вписывается в контекст творчества Батюшкова, затем перечисляются тексты других авторов, созданные под влиянием Батюшкова и составляющие ядро и периферию каждого кластера, причем подробно указываются причины, по которым тексты причисляются к тому или иному кластеру. Полнота, аккуратность и точность поэтического слуха характеризует обзоры всех этих кластеров.

Самым обширным оказывается кластер «Пробуждения»,

в который входят тексты с таким же заглавием А. С. Пушкина, В. К. Кюхельбекера, А. Н. Апухтина и В. В. Набокова, а также «Монолог» (1829), «1831-го июня 11 дня» (1831), «Родина» (1841) М. Ю. Лермонтова, «Сон» (1857) Н. А. Добролюбова, «Не пробуждай, не пробуждай...» (1834) Д. В. Давыдова, отрывок «Уже безумие крылом...» из «Реквиема» А. А. Ахматовой и др. тексты. Собрать такой кластер не так-то легко, как не легко уловить в отрывке из ахматовского Реквиема: «Ни сына страшные глаза—/ Окаменелое страданье,—/ Ни день, когда пришла гроза,/ Ни час нежданного свиданья, // Ни милую прохладу рук, / Ни лип взволнованные тени...» батюшковскую интонацию: «Ни сладость розовых лучей / Предтечи утреннего Феба / Ни кроткий блеск лазури неба, / Ни запах, веющий с полей, // Ни быстрый бег коня ретива <...> Ничто души не веселит». Но интонация уловлена, и, на наш взгляд, абсолютно точно. Так же трудно, несмотря на заглавие, разглядеть в набоковском «Пробуждении» литературную игру на темы того же батюшковского «Пробуждения», игру, которая порой почти бесплотна, поскольку ведется на уровне всего лишь отрицательных частиц, пауз, местоимений: «*Но я — не* к счастью пробужден» у Батюшкова, «*и вновь забудусь я... Но сон/ уже* утратил дар забвенья» — у Набокова.

Столь же интересен кластер «Вакханки», который завершается «Виноградом» И. Северянина². Многие стихотворения, включенные в группу «Вакханки», вовсе не походят на «Вакханку» Батюшкова, хотя наводят на этот текст даже своим заглавием. Батюшковской «Вакханке» с ее живописным и стремительным движением и замираниями, с ее необыкновенно интенсивным эротическим флером, совершенно в духе французской поэзии и не в духе русской, трудно было подражать русским поэтам, но С. Н. Колесова, приводя примеры из Пушкина, Фета, Майкова, показала, что именно удавалось «считать» последователям из оригинального текста, а что не поддавалось подражанию.

Стремление к исчерпаемости кластерных описаний иногда (очень редко) оборачивается кое-какими натяжками. С. Н. Колесова указывает точные параметры тестов, стоящих во главе кластера, но нельзя забывать, что художественный текст, особенно такого уровня, как выбранные примеры, не может быть схвачен даже очень точными характеристиками. Мы ни в коем случае не хотим сказать, что характеристики эти не нужны, они нужны, но хочется понимания

² А в XXI веке может достичь «Новой вакханки» современная поэтесса Е. И. Зейферт, чья книга «Веснег» помещена в библиографию.

их относительности. Приведем пример. Описывая композицию стихотворения «Пробуждение», Колесова характеризует ее как кольцевую 1+2+1. Между тем тот же текст с не меньшей правотой можно представить как разомкнутый: 1+3 (т.к. 2, 3, 4 четверостишия отстоят от первого и связаны между собой сочинительной связью с отрицанием³). Возможно, стоило бы вспомнить о множественной композиционной модальности, неоднократно прослеженной на разных примерах в работах Ю. Н. Чумакова⁴, множественная композиционная модальность возвращает нас к неисчерпаемому объему поэтического текста, тогда как текст, описанный в одной плоскости с четкими рамками одного-единственного композиционного членения, обедняется и меркнет.

Третья глава «Кластерный анализ русских переводов *Ode de Harald le vaillant* и *Хидилли* Биона» посвящена поэтическим переводам Батюшкова. Здесь С. Н. Колесова отталкивается от известной мысли о том, что переводы романтиков воспринимаются как самостоятельные произведения, заставляющие забыть об оригинале, соперничающие с ним. Созданная в период оссианической моды «Песнь Гаральда Смелого», которая рассматривается в 3 главе, имеет сразу несколько источников, но главные из них – прозаические и даже не вполне художественные. Отрывки из кельтской и датской истории (1756, 1755) П.-А. Малле, написанной по-французски, Батюшков превращает в историческую балладу с элегическими акцентами. Кстати, при анализе «Песни...» Колесова обнаруживает прекрасное владение подстрочным переводом отрывков Малле, поскольку пользуется не только помещенным в приложение переводом Ф. П. Моисеенкова. Итак, Батюшков делает поэтическую обработку сюжета о нормандском конунге Гаральде наряду с Львовым и Богдановичем. С. Н. Колесова, сравнивая тексты, показывает, насколько более насыщенным рядом с Богдановичем и Львовым кажется стих Батюшкова, где есть все, вплоть до имитации скандинавского кеннинга. Разумеется, текст Батюшкова становится очень заметным на фоне оссианической поэзии конца XVIII – начала XIX в., настолько, что «Песнь Гаральда Смелого» дает толчок для появления целого ряда стихов в элегико-историческом духе.

³ Кстати, это отмечено в работе, но не учтено при схематизации композиции.

⁴ Этот принцип описывается, к примеру, при анализе композиции «Зимнего вечера». См.: Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 326–332.

Завершает работу анализ элегии «Дружество», вольный перевод из Биона, заставляющий вспомнить о дружбе Ахилла и Патрокла («Ахилл», как известно, арзамасское прозвище Батюшкова), Ореста и Пилада и о русских романтических вариациях на эту тему.

В заключении не только подводятся итоги работы, но и содержатся любопытные размышления о самом методе кластерного анализа. Вернемся к понятию кластера и мы.

Вероятно, у всех рецензентов, читавших работу, возникнет желание спросить, окончательно ли отмирает жанровая система под напором кластерных влияний. Мы не станем задавать этого вопроса, поскольку, как нам кажется, соискатель, даже увлекаясь кластерными группами, понимает, что они лишь дополняют жанровую дифференциацию, которая, все время теряя свою устойчивость, тем не менее сохраняется в своем неустойчивом состоянии, доказывая тем самым, что иногда неустойчивые состояния бывают не менее длительными и сильными, чем устойчивые. Думается, пафос работы сводится к тому, что «жанроиды», некоторые интертекстуальные сгущения вокруг отдельных текстов не меняют, а усложняют привычную для нас систему жанровой дифференциации, и указание на это усложнение, сделанное в работе, является чрезвычайно значимым и необходимым.

Нам хочется поразмышлять о другом. Выше уже говорилось, что методика подбора кластерных групп принадлежит А.К. Жолковскому, она начала формироваться гораздо раньше, чем в русском литературоведении появился сам термин *cluster* (скопление, пучок, концентрация, гроздь). В 1976 в Институте русского языка выходят несколько брошюр Жолковского о стихотворении «Я вас любил...»⁵, в дальнейшем материалы по этой теме множатся, выводы все более и более оттачиваются, и позже, в «Избранных статьях о русской поэзии» появляется глава, не без оттенка иронии названная «Интертекстуальное потомство “Я вас любил...” Пушкина»⁶. В этой главе дано объяснение понятию «кластер», призванному представить интертекст как систему «не сугубо линейных»⁷ связей. Кластер назван Жолковским «сильной интертекстуальной призмой», «пучком тематических и формальных характеристик, обладающих мощной

⁵ См.: Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста. М., 1976.

⁶ Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. М., 2005. С. 390–431.

⁷ Там же. С. 395.

способностью к самовоспроизводству во множестве более поздних текстов»⁸. Как видим, речь идет о множестве характеристик, которые можно зафиксировать (что и делается далее на примере «Я вас любил...»), причем на первое место выдвинуты характеристики тематические, на второе поставлены формальные. В результате прекрасно очерчивается структура кластера, вполне соответствующая структуралистским построениям 60–70-х годов прошлого века. И здесь уместно будут вспомнить те размышления о структуре, которые высказывались в литературоведческом мире уже тогда, в 1970-ом: «Структура—это относительно стабильный и специфический способ организации элементов системы. Это условие сохранения системы, ее стереотип. Особой трудностью в изучении художественной структуры является противоречие между типологией и уникальностью. Смысл изучения художественного произведения заключается в выяснении черт его неповторимой единственности, а типология ищет общее, без которого тоже нельзя обойтись»⁹. Не будет ли верным тогда утверждать, что кластерный анализ дает более точный результат для текстов подражательных, нежели для текстов уникальных?

Дополнительную трудность для кластерного анализа представляет и то, что основные характеристики художественного текста являются динамическими. В своей недавней книге о Пастернаке¹⁰, А.К. Жолковский пишет о «контрапункте смысла и синтаксиса»¹¹, о «двойственном композиционном членении»¹², придающем одновременно разбег и торможение стиху. Контрапунктные и множественные отношения динамичны, и их практически невозможно вместить в кластерную схему.

Вопросы вызывает и то, что при описании кластерной группы на первое место выдвигаются тематические характеристики,

⁸ Там же. С. 395–396.

⁹ *Чумаков Ю.Н.* Проблемы поэтики Пушкина (Лирика, «Каменный гость», «Евгений Онегин»). Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. Пржевальск, 1970. С. 43.

¹⁰ См.: *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.

¹¹ Там же. С. 258.

¹² Там же. С. 329. «Двойственное членение совмещает разрастание... с регулярностью и успокоением, желательным в конце»—пишет А.К. Жолковский об одном из текстов. И это отчасти перекликается с действием законов «композиционной множественности» Ю.Н. Чумакова, о которых говорилось выше.

как это сделано в кластере «Я вас любил...» Жолковского и, вслед за ним, – в работе С. Н. Колесовой, где для каждого кластера сначала описывается перечень мотивов, сюжет того или иного текста, и только потом гораздо более неопределенные с точки зрения семантики ритм, звук и т.п.. Конечно, никто не станет спорить с тем, что форма и содержание соотносимы, но вот их порядок и способы соотношений между ними могут пониматься по-разному. А вдруг поэт мыслит прежде всего ритмическим, звуковым, музыкальным – в духе «моцартовского» «Там есть один мотив... Я все твержу его, когда я счастлив, Ла-ла-ла-ла». К тому же не станем забывать, что существуют пушкинские «эквиваленты текста», набоковское «тра-рам» из того же «Пробуждения», приведенного в кластере батюшковского «Пробуждения»¹³. Может быть, точнее говорить тогда не о комплексе кластерных свойств, а о более изящном, «точечном» влиянии, когда один текст не строится по комплексной модели, а пытается мгновенно передать образ другого? Что изменится, если не превращать в громоздкий комплекс кластерных свойств обычную цитату, реминисценцию, отсылку, наведение? Может быть, продуктивнее окажется именно точка, беглая отсылка, а не целостная структура кластера, воспроизведение которой годится, скорее, для массовых подражаний, чем для настоящих поэтических переключек. Для переключек между сильными, а не подражательными текстами (настоящий шедевр неподражаем) хватит одной только детали, которая может безмерно укрупняться в своем художественном значении, не входя ни в какие системы и причинно-следственные отношения. Кстати, в приведенных в работе кластерах не подчеркивается разница между шедеврами и рядовой поэзией. Ахматова и Добролюбов идут в работе друг за другом, но подробному анализу подвергнуты, конечно, только тексты первого ряда, об остальных сообщается кратко.

В связи с изложенным хотелось бы задать такой вопрос.

¹³ См. в «Пробуждении» В. В. Набокова:

Звон в отопленье по утрам –
необычайно музыкальный:
Удар или двойной тра-рам,
Как по хрустальной наковальне.

Похожий прием есть и в другом тексте Набокова, в «Славе»:

Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,
а точнее сказать я не вправе.
Оттого так смешна мне пустая мечта
о читателе, теле и славе.

Существует понятие «отсылочная семантика» (его активно использует А. Д. Григорьева), а как бы отнесли мы к противоположному термину – «отсылочная асемантика», если бы таковой, невзирая на свою абсурдность, появился? Разве наука не должна быть внимательна к зонам неопределенности, без которых не мыслимо художественное творчество, имеющее асемантические основы – к примеру, ритм. Конечно, в каких-то зонах ритма может просматриваться семантика и можно говорить о «семантическом ореоле метра» (как делал это М. Л. Гаспаров вслед за К. Тарановским), но далеко не все ритмические зоны дают возможность уловить их семантический ореол, тем не менее отдельные не наделенные значением ритмические ходы могут повторяться в разных текстах и быть узнаваемыми вне семантики.

Наши вопросы не касаются существа работы, а лишь смещают те или иные акценты в понимании проблемы. В целом же очевидно, что перед нами серьезное и насыщенное исследование, а описание конкретных кластеров и их внушительный объем говорит о том, что положения и выводы, сформулированные в работе, убедительно обоснованы и могут быть развиты и углублены в дальнейшем.

Рецензия на книгу:
**Жолковский А. К. «Поэтика Пастернака:
Инварианты, структуры, интертексты»¹**

За последние полтора десятилетия, после выхода 11-томного собрания сочинений², комментариев к «Близнецу в тучах» и «Сестре моей – жизни» М. Л. Гаспарова³, К. М. Поливанова, И. Ю. Подгаецкой, монографий Н. А. Фатеевой⁴ и Л. Флейшмана⁵ и нек. др. исследований, образ и творчество Пастернака изменились, и теперь уже невозможно представить поэта без того, что мы узнали из этих книг. Надо включить сюда же «Поэтику Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты» А. К. Жолковского, изданную в 2011 году в НЛО.

«Поэтика» – это итог 40-летней работы автора: первые статьи, вошедшие в книгу, были написаны в середине 70-х, другие стали классикой в 90-х и начале 2000-х (наброски отдельных положений и анализов «Поэтики Пастернака» можно обнаружить в «Блуждающих снах»⁶, а глава о «Балладе» 1930 г. опубликована в «Избранных статьях о русской поэзии»⁷). Однако перед нами не просто собрание статей, а монография в четырех частях, дающая описание поэтического мира Пастернака, которое исходит из представлений А. К. Жолковского о художественном тексте «как о выводе из его темы на основе приемов выразительности – типовых соответствий, в принципе “бессодержательных”, т. е. сохраняющих тему неизменной». Дихотомия темы и «приемов выразительности» в сознании исследователя приводит

¹ Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с.

² Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11-ти т. – М.: Слово/Slovo, 2003–2005.

³ Гаспаров М. Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: Опыт комментария. – М.: РГГУ, 2005 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 47); Гаспаров М. Л., Подгаецкая И. Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. – М.: РГГУ, 2008 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 55).

⁴ Фатеева Н. А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. – М.: НЛО, 2003.

⁵ Флейшман Л. С. Борис Пастернак в двадцатые годы. – СПб.: Академический проект, 2003; Флейшман Л. С. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М., 2006.

⁶ Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, «Восточная литература», 1994. – С. 48–53, 283–295 и др.

⁷ Жолковский А. К. Баллада самообладания: стих и смысл в нейгаузовской «Балладе» Пастернака // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М.: РГГУ, 2005. – С. 502–522.

к тому, что поэтика Пастернака оказывается собранной как четкая конструкция со множеством деталей, работа каждой из которых привносит свой оттенок общей пастернаковской теме приятия мира, любования им.

Первый раздел книги называется «Предметные инварианты», в ней приведен перечень наиболее частотных пастернаковских мотивов, которые вырастают до творческих мифов (для Пастернака оказывается важным комплекс Иакова/Актеона/Геракла), характеризуют важнейшие стороны мировидения поэта. Второй раздел, «Стилистические инварианты», демонстрирует механизмы «типовых» для Пастернака приемов уже на уровне грамматики стиха. Не имея возможности развести «предмет» и «стиль» столь же четко, как делает это А. К. Жолковский, обратимся к общим выводам, следующим из двух начальных, тесно соприкасающихся между собой частей книги. Мысль Р. Якобсона о метонимическом характере художественного мышления Пастернака⁸ многообразно развивается и иллюстрируется в монографии, на первых страницах которой сформулированы основные принципы поэтики Пастернака: «богатая техника переноса предикатов с одного актанта на другой» («*Меня деревья плохо видят / На отдаленном берегу*»), «экспериментирование поэта с безличным субъектом» (обилие неопределенно-личных, обобщенно-личных и безличных конструкций, особая роль местоимений с их расплывчатой семантикой и изменчивой денотативностью), сложный тип соотнесенности лирического «я» и мира (отсюда акцент на мотиве окна, который обеспечивает у Пастернака «сообщаемость» человека и пейзажа). Как видно, каждый из этих принципов так или иначе связан с метонимичностью художественного мышления поэта.

Конечно, об одушевлении вещи и пейзажа, о бессубъектности пишут многие исследователи Пастернака, но в «Поэтике Пастернака» А. К. Жолковского метонимичность, техника переноса с одного на другое, взаимозаменяемость компонентов приобретает всеобъемлющий характер. Уже достаточно длительное время внимание А. К. Жолковского приковано к инфинитиву, «инфинитивному письму» (речь идет не только о данной книге), поскольку в инфинитиве пересекаются, преломляются, уступают друг другу глагольность

⁸ *Якобсон Р. О.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 324–338.

и предметность, описательность и нарративность, событийность и лиричность. Живая, динамическая грамматика, лишение слова его четких частеречных границ, оформление новых – вот сюжет поэзии Пастернака и любой поэзии вообще. Как нам кажется, именно метонимия в широком смысле этого слова открывает возможности для пространственного выхода самого текста, поскольку предполагает перестановки, подстановки, всеобщий взаимообмен, движение субстанций; лирика присваивает себе право на смещение грамматических категорий, что утверждает ее бесконечно объемное и неисчерпаемое в своих возможностях внутреннее пространство.

«Тексты» – так озаглавлена третья часть, которая является своего рода кульминацией книги, она включает подробные анализы четырех стихотворений (кроме упомянутой выше «Баллады», здесь находятся еще описания «Раскованного голоса», «Ветра», стихотворения «Мне хочется домой, в огромность..»), все четыре анализа идут от поэтики к микропоэтике, учитывают мельчайшие нюансы ритмики и грамматики, наделяют значением почти неразличимые и неопределенные детали стиховой ткани, так что возникает обманчивое, может быть, но стойкое ощущение исчерпанности вопроса: после А. К. Жолковского трудно усмотреть в тексте какой-то неучтенный прием или подобрать убедительный интертекст. Как раз интертекстам специально посвящена последняя, четвертая часть книги, где тоже есть монографический анализ стихотворения «Рояль дрожащий пену с губ облизет...» с яркой отсылкой к пушкинскому «Каменному гостю». Вопреки утвердившейся мысли о сложности раннего и простоте позднего Пастернака, А. К. Жолковский все-таки больше сосредоточен на среднем и позднем Пастернаке, который в лучших образцах выглядит вовсе не упрощением раннего, а его чистой кристаллизацией, сложностью, достигшей гениальной простоты.

И последнее, на что хочется обратить внимание в столь кратком обзоре: при всей научной строгости, точности исследовательских методов, книга написана артистично. Что-то подспудно подсказывает, что термин А. К. Жолковского «инвариант», давно уже освоенный литературоведением, возможно, продиктован «Темой и варьяциями» Пастернака. По принципу темы и вариаций сделана «Поэтика Пастернака», где только к «Ветру» автор возвращается минимум трижды, и каждый раз по-новому. Любая глава до предела разветвлена, актуализирует «упоминательную клавиатуру» всей поэзии Пастернака, а примечания к главам можно читать как отдельные и самостоятельные

тексты. Щедро рассыпаны по книге литературоведческие шутки, например одна из последних глав, указывающая на подтексты стихотворения «Лето», называется «Откуда эта Диотима...»: незатейливый 4-стопный ямб шуточно перефразирует сложный, «переливающийся» амфибрахий Пастернака: «Откуда же эта печаль, Диотима».

**В «разноголосице» поэтики О. Мандельштама
(Рецензия на книги: *Черашняя Д. И. Поэтика
Осипа Мандельштама: Субъектный подход;
Частотный словарь лирики О. Мандельштама:
субъектная дифференциация словоформ*¹)**

Книга Д. И. Черашней «Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход» вышла в серии «Записки Мандельштамовского общества», где ранее были изданы сборники «Мандельштам и античность» «*Отдай меня, Воронеж...*», «*Сохрани мою речь*»² и некоторые другие столь же ценные исследования.

В монографии четыре части, из которых две самые большие по объему представляют собой насыщенные, подробные анализы отдельных стихотворений. Среди выбранных текстов Мандельштама есть очень известные, такие, о которых в разное время писали М. Гаспаров, Ю. Левин, О. Ронен, Д. Сегал, К. Тарановский.

Вот, например, знакомые каждому три строфы стихотворения «*Дайте Тютчеву стрекозу...*», ключ к которым обычно ищут, исходя из названных Мандельштамом имен русских поэтов: Тютчева, Веневитинова, Боратынского, Фета, Лермонтова. С одной стороны, Д. И. Черашняя продолжает эту традицию, очерчивая интертекстуальный фон мандельштамовского стихотворения от тютчевского предгрозового пейзажа («*В душном воздуха молчанье, / Как предчувствие грозы, / Жарче роз благоуханье, / Звонче голос стрекозы*») до метафоры грозы в литературных кругах конца 30-х годов XIX века, когда (ровно за столетие до Мандельштама) грозой, разразившейся над русской поэзией, назвали смерть Пушкина. Погружение в интертекстуальную глубину, как кажется, служит для того, чтобы увидеть в стихотворении целостную живописную картину весеннего или летнего дня³, с тютчевским «предгрозем»,

¹ *Черашняя Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход.* – Ижевск, 2004 (Записки Мандельштамовского общества. Том 12); *Черашняя Д. И. Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ.* – Ижевск, 2003.

² *Мандельштам и античность.* – М., 1995; «*Отдай меня, Воронеж...*». Третьи международные мандельштамовские чтения. – Воронеж, 1995; «*Сохрани мою речь*». – М., 1991, 1993, 2000.

³ Со ссылкой на В. Мусатова (О тютчевской «весенней грозе» у Мандельштама: *Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама.* – Киев, 2000. – С. 404–

с мучительным («мучитель наш») задыханием («одышкой болен»), с облаками и скрытым солнцем...

С другой стороны, Д.И. Черашняя обнаруживает в «Дайте Тютчеву стрекозу...» тему смерти поэта, подсказанную перифразом из гетевского «Фульского короля» («Den Becher nicht zugleich» – «Ну а перстень – никому»). Ассоциация с «Фульским королем»⁴ превращает «стихотворение о русской поэзии»⁵ в «тост без вина», в завещание, и тогда оно легко вписывается в ряд других мандельштамовских эвентуальных тостов и завещаний («Я пью за военные астры...», «Я получил блаженное наследство...»⁶), в страшные предчувствия грозы, нависшей над поэзией нового, XX века, над погибающим поэтом, которому некому вручить свой кубок. Сходство с завещанием выявляет незаметный на первый взгляд «авторский голос», который извлечен из императива («Дайте...»), из неопределенного «мы» («над нами», «наш»). В результате известное стихотворение уже не только привычно воспринимается как «экзамен по русской поэзии», но и как своего рода исповедь, поминальная речь.

Другим примером нового взгляда на хорошо известное может послужить глава о двойчатке «Соломинка», подробно разобранный М. Гаспаровым⁷. Д.И. Черашняя определяет жанровую форму «Соломинки» не как «двойчатку», а как микроцикл, в котором очевидно не последовательное повторение мотивов первого стихотворения во втором («поэтика черновика»), а «встречное движение стихов, словно тот же текст мы слышим еще раз, но ускоренно и в обратном

409).

⁴ Вообще, переключек с «Фаустом» в текстах Мандельштама отмечено в монографии так много, что это перерастает в отдельную тему (см. главы: «О двух «Трифельных одах» в русской поэзии», «Автор и герой. Кто и что *играл наизусть* в стихотворении “Жил Александр Герцевич”» (курсив Д.И. Черашней)).

⁵ «Стихи о русской поэзии» – это едва ли не особый жанр, идущий от шуточных «Видений на берегах Леты» и серьезной элегической темы «Элизиум поэтов» XIX века к набоковскому «На смерть А. Блока», к «Нашим поэтам» А. Кушнера и пр.

⁶ Исследовательница пишет: «в этом нельзя не увидеть преемственной связи также с Франсуа Вийоном, который дважды (в Малом и Большом завещаниях) раздавал *направо* и *налево* то, что ему не принадлежало», – комментирует исследовательница (с. 228, курсив Д.И. Черашней – здесь и далее сноски на книгу: *Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход.* – Ижевск, 2004, – даны в тексте с указанием страницы).

⁷ *Гаспаров М.Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи.* – М., НЛЮ, 1995. – С. 185–198.

порядке» (с. 135, курсив наш—Е. К.). Встречный, расплывчато-зеркальный повтор в «Соломинке», по мнению Д.И. Черашней, уводит говорящего от предметно-насыщенной сцены, остается лишь «духовное» взаимодействие автора с изображаемым.

Казалось бы, чем больше исследовано творчество поэта (а творчество Мандельштама исследовано подробно), тем труднее найти новую значимую проблему. Но никем не замеченную ранее в мандельштамоведении тему Д.И. Черашняя открывает в стихотворении 1936 года «Внутри горы бездействует кумир». Традиционно «кумира» соотносят со Сталиным. По мнению Д.И. Черашней, «кумир внутри горы»—это не Сталин, а забальзамированный и замурованный в своем мавзолее Ленин: «Кость усыпленная завязана узлом, / Очеловечены колени, руки, плечи. / Он улыбается своим тишайшим ртом, / Он мыслит костию и чувствует челом / И вспомнить силится свой облик человечесий». Когда тема вскрыта в одном тексте, то становится очевидно, что отзвуки смерти Ленина в холодном январе 1924 года и история строительства мавзолея вычитываются и во многих других стихотворениях, написанных Мандельштамом в разные годы. Ощущая мир «человечески-телесно» («Дано мне тело—что мне делать с ним»), Мандельштам не мог пройти мимо псевдоегипетской⁸ советской идеи обесчеловечивания вождя, превращения его тела в «нюрнбергскую куклу»⁹, оставленную в мавзолеейной горе гранита и государственного льда. И здесь голос автора характеризуется как «сочувствие к страдающему герою» (с. 262, разрядка Д.И. Черашней). Причина авторского сочувствия к Ленину увязывается с предсмертной болезнью вождя (головная

⁸ Не только литературные, но и биографические подтексты описываются Д.И. Черашней при разработке той или иной темы. В книге цитируются или комментируются публикации периодики XIX—начала XX веков, письма, критические отзывы, мемуары и случайные реплики (источники самые разные) современников Пушкина, Гоголя, Вяч. Иванова и, конечно, Мандельштама. Например, рядом с образом мавзолея, мумифицированного Ленина разворачивается у Мандельштама «египетский сюжет», в биографии поэта отсветенный дружбой с Владимиром Казимировичем Шилейко, «египтологом и нумизматом» (см. с. 265–271).

⁹ Непонятное словосочетание «нюрнбергская пружина» («Нюрнбергская есть пружина, / Выпрямляющая мертвецов») объясняется в главе о мавзолеейной теме так: «С Нюрнбергом, как известно, связано имя А. Дюрера, решавшего проблему изображения тела в движении, для чего он “заказал у лучших мастеров куклу в человеческий рост, всю на шарнирах <...> они вместе гнули куклу, придавали ей различные положения”» (с. 275, со ссылкой на С. Зарницкого).

боль—постоянная тема у Мандельштама: «Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый»), со склерозом («ранним склерозом», «известковым слоем лежащимся в жилах»), который из недуга, мучающего Ленина, превращается в беспамятство и страдание больного века («Кто веку поднимал измученные веки»), от одного героя переходит ко всем, включая автора.

Много места в монографии отведено поэтике позднего Мандельштама («За гремучую доблесть грядущих веков...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», «Я в львиный ров и в крепость погружен...», «Может быть, это точка безумия...» и др.), сложной настолько, что всегда есть опасность принять строгий симфонизм, до мельчайшего звука¹⁰ выверенный Мандельштамом, за какофонию. Возникает необходимость точного различения семантических вариаций даже внутри одной темы. Три стихотворения 1935–1936 годов рассматриваются в перекличке, казалось бы, одного мотива:

А в полночь с Красной площади *гудочки*...
(«Наушнички, наушники мои...»)

В гуще воздуха степного
Перекличка поездов
Да украинская мова
Их растянутых *гудков*...
(«Где я? Что со мной дурного?...»)

Гуди, старик, дыши сладко,
Как новгородский гость Садко
Под синим морем глубоко,
Гуди протяжно, в глубь веков,
Гудок советских городов.
(«Из-за домов, из-за лесов»)

Оказывается, что однокоренные «гудок», «гудки», «гудочки» скрывают за собой разные образы пространств. «Гудочки»—это

¹⁰ Часто особенности фонетического строя лирики Мандельштама становятся в монографии объектом специального рассмотрения в связи с теми или иными семантическими поворотами. Приведем один пример:

«Узел жизни, в котором *мы* *узнаны*
И развязаны для бытия...—

Заметим, с каким трудом это *Мы* пробивается в строку после цезуры: *в котороММы узнаны*» (с. 97. Курсив Д. И. Черашней)

короткие телефонные зуммеры, страшные сигналы сталинской эпохи, «пространство, сжатое до точки». «Гудки» – это растянутые песни бесчисленных поездов, проходящих по России, масштаб которой в миниатюрном стихотворении Мандельштама не меньше, чем в «Реквиеме» Ахматовой. Исток «гудка» находится в народном корнесловии, в «гусях-самогудах» заточенного в водный плен певца-Садко¹¹. Таким образом, от «сжатого до точки» или железнодорожными путями растянувшегося через всю Россию внешнего пространства поэзия Мандельштама идет к пространству внутреннему, к «самим с собою» разговору, свершающемуся где-то в глубинах авторского сознания. Скрытая параллель между автором и Садко, эксплицируемая литературоведом, возвращает читателей к реальности того времени, когда создаются стихи: певец поет на грани невозможного, задыхаясь под гнетом власти так, как под водой задыхается Садко¹².

Еще одну параллель между героем-певцом и автором Д. И. Черашняя проводит в главе, подзаголовок которой «Кто и что *играл наизусть* в стихотворении “Жил Александр Герцевич...”» – это тоже игра со своей интригой. Но пересказывать, как от немецкой «сердечной» (*das Herz, herzlich*) музыки (сонаты «Си-бемоль мажор» Шуберта) тема анализа развивается в сторону аллюзий из Александра Герцена, Александра Пушкина, Лермонтова, – не имеет смысла. Задуматься над вопросом, заданным в начале статьи, – «отчего же возникает <...> смешанное впечатление шуточности и пронзительности, непритязательности и неотразимости» (с. 119) от этого стихотворения Мандельштама, – можно, если читаешь монографию, а не ее пересказ. Бегло-реферативное изложение не в состоянии передать

¹¹ Отдельная глава («К семантике *сестринского* обычая») посвящена стихотворению «Мастерица виноватых взоров», герои которого будто бы погружены в водную глубину, «в беспредельный аквариум <...> Передается это не лексически, а на языке звуковой изобразительности текста, представляющего собой аллитерированный акростих <...>:

Ходят рыбы, рдея плавниками,
Раздувая жабры: на, возьми!
Их, бесшумно окающих ртами,
Полухлебом плоти накорми!

ХРИП – вынужденная форма речи, единственно возможная форма повествования в водной стихии бессознательного» (с. 232).

¹² Здесь вновь актуализируется любимая акмеистами тема: телесный облик певца (одышка Мандельштама), разделенность мира на «соматическое» и «духовное», субъект и объект.

смысловых нюансов анализа, разыгранного по всем правилам музыки для виртуозов.

В подзаголовке книги «Поэтика Мандельштама: субъектный подход» обозначен тот теоретический аспект, который связывает воедино все разделы монографического исследования. Разграничение словесной реальности на субъектную и объектную сферы дает инструмент для характеристики поэтических миров, поскольку каждый автор по-своему ощущает границу между собой и миром: «Если Б. Пастернак раздает себя миру, наделяя его своим эмоционально-ритмическим, динамическим порывом, тем самым монологизируя мир, так что МИР СТАНОВИТСЯ ИМ, то О. Мандельштам, напротив, вбирает мир в себя, вслушивается в его состояние, <...> наполняется многоголосием мира, САМ СТАНОВИТСЯ МИРОМ...» (с. 260, разрядка и выделение прописными буквами Д. И. Черашней). Таким образом, поэт, писатель может чувствовать, что объектный мир, с его вещами и пейзажами, растворяется в нем; а в другом случае поэт может сам активно «растворять мир» в своей душе. Подобный взгляд позволяет бесконечно «оттачивать» определение границы между объектом и субъектом в художественном тексте, все точнее выявляя тем самым сложный облик поэтического я, именно это, как кажется, является задачей исследования, созданного в лучших традициях кормановской школы. Позволим себе, однако, усомниться в том, что абсолютно точное размежевание субъектно-объектного и четкая градация всех стадий этого размежевания возможна, и тем не менее очень понятно исследовательское желание «уловить» и зафиксировать все тонкости перипетий между лирическим «я» и миром.

Мысль Бахтина о «диалогичности» прозы стала уже привычной, а в отношении лирики чаще говорят о «монологичности». Вслед за Б. О. Корманом Д. И. Черашняя находит, что и в отдельных пластах лирики¹³, несмотря на ее родовую «прямооценочность», можно различить поэтическое многоголосие, которое «позволяет прояснить, на кого в окружающем мире направлено *солидарное* внимание основного (первичного) лирического субъекта, каков круг людей, с которыми для него желаем и возможен *хотя бы миг, хоть момент* понимающего

¹³ «На обширном материале поэзии Некрасова Б. О. Корман теоретически обосновывает явление поэтического многоголосия» (с. 24), поэзия Мандельштама, по мнению Д. И. Черашней, дает не менее обширный материал для изучения того же явления. А вот, например, в лирике романтиков или Б. Пастернака поэтическое многоголосие, как считает Д. И. Черашняя, не обнаруживает себя.

или соучастного согласия» (с. 25, курсив Д. И. Черашней).

На представлении об авторе как о средоточии поэтического многоголосия построен вышедший в конце 2003 года в Ижевске «Частотный словарь лирики О. Мандельштама» с подзаголовком «субъектная дифференциация словоформ». Этот уникальный и очень объемный труд предпринят ради систематизации всех поэтических текстов Мандельштама по принципу симфонизма: чье слово и чей голос звучит в каждой лирической строчке? В «Частотном словаре...» совершается не привычное восхождение «от простого к сложному», напротив, при создании «Словаря...» Д. И. Черашней было учтено мнение В. В. Виноградова: «особенность изучения лирики в том, что это изучение направлено “от сложных структур – к ‘стилистическим единицам’, а не наоборот от слова и словосочетания к его сложным объединениям”» (ЧС, 46¹⁴, со ссылкой на работу В. В. Виноградова «К построению теории поэтического языка» (1927 г.)). Формальной основой для классификации каждой лирической строчки служит качество употребленных в ней местоимений (или отсутствие местоимений, «безличность», «объектность» повествования). Денотативная основа местоимений подвижна, поэтому «я» различных говорящих, а уж тем более «лирические я» разных поэтов омонимичны.

Идея «Частотного словаря лирики О. Мандельштама» заключается в том, чтобы рассортировать все стихотворные строки в соответствии со значением местоимений (а по сути, местоимения – это и есть одна из основ субъектной организации повествования, это разделение сотворенного литературой пространства на –я, мы, вы и т. д.). В итоге образуются речевые зоны, анализ объема и состава которых помогает представить широкий диапазон значений и их оттенков в отношении автора с миром. Перечисление разных речевых зон¹⁵ в порядке их убывания составляет «Текст-базу» «Частотного словаря».

Еще одна часть словаря – «Конкорданс», представляет уже

¹⁴ Здесь и далее сноски на книгу: *Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ.* – Ижевск, 2003, – даны в тексте с указанием «ЧС» и страницы.

¹⁵ В конечном счете, 18 речевых зон отражено в «Словаре...»: безличный собственно автор; безличный автор-повествователь; Я=поэт; Я духовное; личный собственно автор (Я); Я эмпирическое; личный автор-повествователь (Я); личный собственно автор (Мы); Мы=современники; Я и Ты (героиня); «ролевые» Я и Мы; Мы=поэты, творцы; личный автор-повествователь (Мы); Мы=люди вообще; Мы=Я и Ты (героиня); Мы=россияне, русские; Мы=Я (Мы=вместо=Я); Я и Ты (Бог) (ЧС, с. 64–65).

не стихи, а отдельные слова (словоформы) из текстов Мандельштама с учетом частотности их употребления и речевой зоны, в которую они входят. Какова «минимальная дробь» поэтической речи? С одной стороны, – слово¹⁶, ведь зачастую и по одному слову легко опознать стилистику поэта (в коротком словосочетании «не Елена» нельзя не узнать Мандельштама). Но, с другой стороны, стих (одна стихотворная строка) – это тоже минимальная дробь поэтической речи, только в пределах стиха «словоформа получает субъектную окрашенность». Таким образом, слово в «Конкордансе» отсылает к стиху, а потом и к целому стихотворению в «Тексте-базе».

«Частотный словарь лирики О. Мандельштама» многофункционален. Самая простая задача, которую при помощи «Частотного словаря...» можно решить мгновенно, – это найти по цитате (по одной строчке или даже слову) тот текст, откуда цитата извлечена. Кроме того, по «Конкордансу» легко определить всю парадигму и частотность употребления в поэзии Мандельштама любой словоформы, выявить все контексты, которые данную словоформу окружают. Гораздо труднее разобраться в субъектных речевых полях (обозначенных кодом речевого субъекта), понять, о чем говорит их объем и состав, смена речевых масок лирического героя, что за сюжет скрывается за каждой из ипостасей «лирического я». Здесь не обойтись без интерпретации тех статистических выводов, которые позволяет увидеть «Частотный словарь...». Так, например, субъектный подход тесно связан с проблемой точки зрения в тексте. Очень часто смена кода речевого субъекта отмечает в стихотворении момент перемены точки зрения: субъект приближается к объекту речи или удаляется от него. Впрочем, смена пространственных и предикативных, оценочных ракурсов – это только одно из многих направлений анализа, возможных в рамках субъектного подхода.

Именно в силу того, что работа с кодом речевого субъекта в «Частотном словаре...» предполагается как работа, требующая творческой интерпретации, словарь лучше всего, кажется, читать наряду с монографией. В монографии наглядно представлено, как именно субъектный подход превращается в точный инструмент

¹⁶ В предисловии к «Словарю» приводятся мнение Д. Кубурлиса о необходимости учитывать в словаре все слова поэта вплоть до «лингвистической пыли» («linguistic dust») – служебных частей речи, а также гипотеза И. В. Фоменко «о возможности реконструкции мироощущения О. Мандельштама в «Камне» исключительно на материале служебных слов» (ЧС, с. 72, курсив Д. И. Черашней).

для анализа художественного текста, и шире—для реконструкции мировоззрения автора. Речь идет не только о Мандельштаме. В предисловии к «Частотному словарю...» высказывается мнение о том, что подобным же способом можно дифференцировать лексический строй лирики А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, А.А. Ахматовой (см.: ЧС, с. 77). А в «Приложениях» к монографии «Поэтика Осипа Мандельштама» помещены несколько глав, где тот же подход применен к «Каменному гостю» А.С. Пушкина, «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Поэме о смерти» Л.П. Карсавина, пьесе М.А. Булгакова «Батум». И, читая главы «Приложения», с одной стороны, убеждаешься в продуктивности субъектного анализа, а, с другой стороны, наблюдаешь, как он по-разному воплощается. В главе о «Каменном госте» Д.И. Черашняя обращает внимание на «нестыковки» наименований статуи в речи героев и в ремарках. Каждый из героев по-своему оживляет Командора, тогда как автор оживляет творимый им художественный мир и классический сюжет. Начальным импульсом для главы о «Каменном госте» послужили размышления о пушкинских ремарках, над «той частью содержания, которая на театре уходит в *игру*, исчезая как *слово*» (с. 394–395, курсив Д.И. Черашней). Возможно, природа художественной речи вообще такова, что авторский голос в ней постоянно уходит в неисследимые глубины, исчезает, меняются интонации, пространства. Уловить, услышать эти изменения—значит приблизиться к тексту, найти точки соприкосновения автора и читателя.

Поэма без сюжета?
(О диссертации Ю. В. Платоновой
«Сюжетная структура “Поэмы без героя” Анны Ахматовой»¹)

Отзыв о работе Ю. В. Платоновой надо начать с того, что актуальность и новизна этого исследования не вызывают сомнения, постольку объектом изучения является «Поэма без героя», сведенная к девяти основным редакциям и в совокупности с «Прозой о Поэме» изданная Н. И. Крайневой отдельной книгой всего полгода назад². Дело в том, что не существует дефинитивного текста «Поэмы без героя»: Ахматова на протяжении двадцати лет создавала все новые и новые варианты поэмы, переписывала и дарила друзьям всякий раз тот же, но «вечно новый» текст. Девять основных редакций в издании Н. И. Крайневой позволяют увидеть широчайшую амплитуду расхождений и почувствовать пульсацию как будто бы самообновляющегося текста. Очевидно, что издание Н. И. Крайневой открывает широчайшие возможности для дальнейших исследований «Поэмы...», и, вероятно, первая из таких попыток представлена в диссертации Ю. В. Платоновой.

В центре внимания Ю. В. Платоновой – сюжет «Поэмы без героя»; проблема сюжета достаточно универсальна и затрагивает множество смежных областей, вынуждая рассуждать об авторе, герое, о сечениях авторского и геройных планов, о событийности или ее отсутствии, о лирической природе текста. Все эти вопросы так или иначе решаются в работе.

Заглавие «Поэмы без героя» – это первое, от чего Ю. В. Платонова делает ход к сюжету, отталкиваясь от семантики заголовка, в котором минусирован герой – ключевая фигура сюжета. Мы не будем повторять за соискательницей путь от поэмы «без героя» до «поэмы без предмета»³ и «поэмы без сюжета», а воспользуемся известной деконструктивистской метафорой о том, что заглавие текста подобно

¹ Диссертация была представлена на соискание ученой степени кандидата филологических наук и защищена в декабре 2009 года.

² *«Я не такой тебя когда-то знала...»*: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто. – СПб: Издательский дом «Мирь», 2009. – 1488 с.

³ С точки зрения поэтики заглавия в один ряд с поэмой Ахматовой можно поставить «Поэму без предмета» В. Перелешина.

люстре, подвешенной над сверкающим залом художественного текста⁴. С завершением классической эпохи люстра заглавия падает с потолка и разбивается на множество отражающихся друг в друге осколков. Таинственно скрытые источники света рассыпаются по всему тексту, и речь идет уже не о заглавии, а о «заголовочном комплексе», включающем в себя целую систему подзаголовков, эпитафов, смыкающихся с примечаниями, комментариями и т. п. Таким образом, заголовок перестает быть выпирающей вершиной, зато его заглавная, «подвешивающая» сила передается всему тексту, обеспечивая его пластическую гибкость. Пластика текста, его неоднородный динамический рельеф с неожиданными повышениями и спадами понимается в работе как лирический сюжет, доминирующий в поэме Ахматовой и противопоставленный эпическому, событийному сюжету.

На основании того, что в «Поэме...» Ахматовой есть портрет романтической поэмы (это портрет-олицетворение, который рисует романтическую поэму неизвестной красавицей, явившейся к автору в «Решке», подобно гостям маскарада в первой части), а также на основании несколько раз употребленного в «Поэме...» словосочетания «лирическое отступление» жанр ахматовской вещи в диссертации Ю. В. Платоновой начинает неуклонно возводиться к жанру романтической поэмы с ее байроническими канонами, а также к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. С одной стороны, против этого невозможно возражать. Конечно, романтическая поэма определяет строение поэм и стихотворных романов как XIX, так и XX века, конечно, Ахматова ориентирована на поэтику «Онегина». С другой стороны, у Ахматовой все не так, как у Пушкина, – иначе. Соискательница видит в «Поэме...» Ахматовой доведенные до предела пушкинские принципы, что выражается в увеличении, по сравнению с «Онегиным», удельного веса эпитафов, лирических отступлений и снижении событийности. С большим энтузиазмом Ю. В. Платонова приводит цитату из прозы Ахматовой, где говорится о том,

⁴ Анализируя «Мимику» Малларме, Ж. Деррида размышляет о «подвешивающей силе» заглавия, и о том, как Малларме ослабляет позиции заглавия, лишая его возможности быть лишь «головой и престолом» текста: «заглавие, которое, подобно голове, престолу, прорицателю, слишком выдается вперед, говорит слишком громко, причем одновременно и потому, что оно повышает голос, и потому, что оно занимает верхнюю часть страницы, которая становится бросающимся в глаза центром, началом, заветом, начальствованием, архонтом <...> Малларме требует утихомирить заглавие» (*Деррида Ж.* Диссеминация. – Екатеринбург, 2007. – С. 224).

что за пушкинским «Онегиным» закрылся шлагбаум лирической традиции⁵. По мнению Ю.В. Платоновой, шлагбаум, закрывшийся за «Онегиным», открывается вновь перед «Поэмой без героя».

Если воспринимать слова Ахматовой как прямое литературоведческое наведение, то неизбежно нужно идти по этому, указанному самой Ахматовой, пути; но если учитывать, что в прозе, в статьях, в любых речах поэта может вмещаться не только и не столько прямая «литературоведческая» саморефлексия, а продолжаться поэтический миф, то подобные высказывания теряют свой прямой и однозначный смысл.

Ахматова подталкивает к тому, чтобы поэма была прочитана в онегинском ключе, но это не означает, что вещь из XX века можно свободно поместить в континуум романтической культуры. Между «Онегиным» и «Поэмой...» стоит множество поэтических форм XX века с легкой, почти исчезающей фабульной наметкой и сильнейшим лирическим динамизмом, обеспечивающим сюжетное напряжение. Это стихотворные циклы А. Блока и Б. Пастернака, это «Форель разбивает лед» М. Кузмина и мн. др. Все они гораздо ближе к поэме Ахматовой, чем романтическая поэма, изображенная в «Поэме без героя» под знаком ретро, во временной отстраненности и с уколом ностальгии:

Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

Это написано о поэме, это она, олицетворенная поэма, как Татьяна в пятой и восьмой главах «Евгения Онегина»⁶, роняет свой кружевной платочек. Катастрофическая недоступность прошлого («брюлловским», конечно, ассоциируется с помпейским), звучащая в каждом слове

⁵ В «Литературной газете» за 23 ноября 1965 года приведен разговор Ахматовой с Д. Хренковым, где отражено следующее признание поэтессы: «Вспомним первую русскую поэму “Евгений Онегин”. Пусть нас не смущает, что автор назвал его романом. Пушкин нашел для него особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа, и интонация, так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии. А вышел “Евгений Онегин” и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской “разработкой”, терпел неудачу».

⁶ Вероятно, «кружевной платочек» у Ахматовой – это расплывчатый отзыв пушкинских строк «То выронит она платок» («Евгений Онегин», 5, XIV), «Или платок подымет ей» («Евгений Онегин», 8, XXX).

«Поэмы», должна, на наш взгляд, как-то учитываться в рассуждениях о следовании Ахматовой романтическим (или «онегинским») традициям, а форма лирического цикла, совершенно обновленная в первой половине XX века, не может игнорироваться как прообраз сюжетного конструкта «Поэмы без героя».

Надо сказать, что в середине работы Ю. В. Платонова отступает от поиска у Ахматовой романтических канонов и их нарушений, и «Поэма без героя» рассматривается уже как одна из вершин треугольника, образованного тремя петербургскими текстами. «Медный всадник», «Двенадцать» и «Поэма без героя» эффектно объединяются по принципу сюжетной литотности: во всех случаях «жизнь» петербургских персонажей (Евгения и Параша у Пушкина, Катьки и Петрухи у Блока, «драгунского Пьеро» и «Коломбины» у Ахматовой) становится фоном для грандиозного исторического сюжета. Треугольник петербургских поэм в некоторой степени искупает прямоту той линии, которая проведена в работе от романтической поэмы через «Онегина» к «Поэме без героя».

Одним из главных теоретических понятий становится для Ю. В. Платоновой загадочное, как все термины Ю. Н. Тынянова, «авторское лицо»⁷, оно соотносится с более привычными терминами «лирический герой», «авторская маска», со «смертью автора». Ю. В. Платонова пытается истолковать «авторское лицо» как спектр всевозможных авторских проявлений в тексте и одновременно как живой процесс перехода от одной авторской ипостаси к другой.

Во всем тексте «Поэмы», от начала до конца, соискательница пробует уловить и прокомментировать различные формы авторского присутствия. Поскольку в поэме множество героев, но не названо ни одного имени, наблюдать приходится за личными и притяжательными местоимениями. Местоименным дейксисом обеспечивается то, что сами герои как бы затеваются (тьень – один из любимых мотивов Ахматовой), а на первый план выходит игра соотношений между героями и автором. Герои отражаются в авторе, а автор – в комментаторе, редакторе, в самой поэме, при этом автор

⁷ Резко разведя и противопоставив «биографического автора» («человеческое лицо») и лирического героя («легендарного автора») в статье 1921 г. о Блоке, Ю. Н. Тынянов в других случаях, например, в «Литературном факте», прибегает к нюансировке отношений между «биографическим автором» и повествователем, для чего вводится понятие «авторского лица» (Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 268).

приподнимает занавес неопределенности над поэмой, когда сближается с героями настолько, что кажется—попеременно надевает маску каждого них. В других случаях, напротив, автор отдалается от своих персонажей (среди которых и олицетворенная поэма), позволяя им остаться «прикровенными» или развернуться самостоятельно, как бы без авторской помощи. Добавим к сказанному Ю. В. Платоновой то, что не только личные и притяжательные местоимения могут проявлять лирическое движение поэмы. Стилистику поэмы еще скорее можно узнать по характерным для Ахматовой местоименно-соотнесительным конструкциям с отрицаниями или без них: «той, которой нету», «тот, что не отразился...» и т. п. Эти конструкции у Ахматовой—своего рода словесная проба призрачного, действенный способ заставить иллюзию ощутимо присутствовать в мире, что отвечает пониманию лирического сюжета как мнимого, но мощно, неодолимо захватывающего читателя импульса⁸.

Опосредующим звеном между авторским «я» и читателем, а также между авторским «я» и текстом выступает многократно и в разных вариантах звучащий в поэме «голос» и «голоса», а также весь спектр акустических мотивов⁹. Однако «голос» понимается Ю. В. Платоновой не как мотив, а как звено, позволяющее распространить авторское «я» на всю сюжетную структуру поэмы¹⁰. Воплощаясь в голос и голоса, не только высказывающиеся, но и улавливающиеся из внешнего пространства, лирическое «я» уходит от себя, вбирает черты неопределенности и становится универсальным проводником, связывающим пересеченные друг другом времена и локусы. Но парадокс

⁸ «Мнимость», «фантомность» лирического сюжета сквозит и в одном из ключевых определений лирического сюжета Ю. Н. Чумакова: «Лирический сюжет возникает как событие-состояние, проведенное экзистенциально-поэтическим временем, и опознается внутри словесно-стиховых конфигураций, где он присутствует, но не предстает» (*Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета.* — М., 2010. — С. 85).

⁹ Мотив голоса (и всевозможные производные мотива, такие, как патефон и т. п.) очень часто акцентируется в современных работах не только о «Поэме...», но и вообще о творчестве Ахматовой.

¹⁰ Мысль Дж. Каллера о том, что «стихотворение представляется высказыванием, но это высказывание осуществляет голос с неопределенным статусом» (*Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение.* — М., 2006. — С. 84–85), для Ю. Н. Чумакова служит свидетельством присущего лирике «неразличения авторского голоса и других голосов (не «чужих слов» — их в лирике нет!)», что является следствием «реликтового смыкания лирики и мифа» (*Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета.* — С. 42–43).

заключен в том, что чем больше лирическое «я» уходит от себя, опосредуется, тем больше читатель стремится уловить его «личные» коннотаты, разглядеть «биографические черты» в лирическом «я», поскольку хронологические наслоения «Поэмы...» настолько плотны, что зазоры между разными пластами часто угадываются лишь благодаря знанию тех или иных особенностей поэтики Ахматовой, каких-то биографических фактов, отдельных моментов истории создания текста.

Во второй главе Ю.В. Платонова приводит примеры «затекстовых сюжетов». Проницаемыми оказываются не только пространства автора и героев, проницаемы любые границы, установленные в тексте и текстом. Рамки глав, частей, рамки самой поэмы разомкнуты, условна даже черта, разъединяющая процесс создания поэмы и ее готовый текст. Каждый герой, каждая деталь, каждая комната поэмы (а Ахматова любила сравнивать свои поэмы и стихотворения с домами и шкатулками), – все это открыто и способно к смысловому расширению по принципу метонимии. Как уже отмечалось, история драгунского корнета в «Поэме...» «запущена» одновременно с историей России, она литотно разрастается и вбирает в себя мировые ритмы, которые и вмещены внутрь текста, но в то же время выводят текст за его же пределы.

Активно применяемый в работе термин «затекстовые сюжеты» является новацией, Ю.В. Платонова активно им пользуется, но не обосновывает его теоретически, стараясь пояснить на примерах. Один из таких затекстовых сюжетов Ю.В. Платоновой подсказала обложка романа А.Н. Толстого «Хождение по мукам» 1925 г., на которой отчетливо видны два профиля: Ахматовой и О.А. Глебовой-Судейкиной (первая часть романа – «Сестры»). Через два десятка лет в «Поэме без героя» появляется вторящее заглавию А.Н. Толстого обращение к главной героине, прототип которой – Глебова-Судейкина: «Ты голубка, солнце, сестра». Данный факт рассматривается Ю.В. Платоновой не просто как интертекстуальная игра, а как едва ли не преднамеренное создание Ахматовой цитаты «из будущего», Ю.В. Платоновой хочется сделать акцент не на переключке между Толстым и Ахматовой, а на том, что напряженный динамизм ахматовского текста позволяет втягивать в свое поле множество созвучных ему фактов, даже создавать текстом в реальности такие факты, которых не было. Или лучше сказать так: заставить читателя вглядываться в прошлое так, чтобы разглядеть там и сделать фактом

почти не замеченное (разве вечный поиск прототипов за условными масками поэмы—это не ответ на ахматовские провокации?) В выбранном Ю.В. Платоновой примере установленная Ахматовой параллель между автором и героиней с прототипом О.А. Глебовой-Судейкиной выдается за параллель, уже запечатленную Толстым, проведенную не Ахматовой, а совсем другим писателем, литературой, «самой жизнью», будто бы независимой от ее, авторской, ахматовской воли. Важно, что следы между фактами реальности и литературы, между прототипами и предельно условными героями окончательно запутываются. Мысль Ю.В. Платоновой о «затекстовых сюжетах», конечно, очерчивается, но ощущается недостаток теоретического обоснования термина, на наш взгляд, здесь не помешало бы соотнесение «затекстового сюжета» с интертекстом.

В другом ракурсе «затекстовые сюжеты» могут быть сопоставлены и разведены с «метатекстовыми сюжетами»; кажется, даже слово «затекстовые» подсказано словом «метатекстовые», но подобного сопоставления в работе не делается. На конкретных примерах-сравнениях (главным образом—с «Онегиным») развивается мысль о том, что «Проза о Поэме», которая при жизни Ахматовой ни разу не публиковалась в составе «Поэмы», является неотъемлемой составляющей текста. Сам текст поэмы не имеет устойчивой формы, а осуществляется в движении от редакции к редакции, каждая из которых создается с учетом читательских рецептов, соответственно, читатели тоже втягиваются в мир персонажей, и их голоса все сильнее и сильнее начинают звучать в нарастающем гуле «Поэмы».

Каквидно из всего изложенного выше, основными в исследовании Ю.В. Платоновой стали едва разработанные в литературоведении, иногда просто окказиональные, понятия: принцип единораздельности, лирический сюжет, сюжетный знак, затекстовый сюжет. Значение этих терминов неустойчиво, текуче, оно формирует научное понятие, а не представляет его уже готовым, в застывшем, догматическом виде. Процесс формирования понятий обеспечивает новизну и актуальность исследования, а также обнажает в замысле работы высокий уровень научных претензий.

Оглавление

Предисловие.....3

I. Из монографии о Бунине

«Некто Ивлев»: возвращающийся персонаж Бунина 12

Феномен отсутствия в рассказах Бунина: «Неизвестный друг», «Речной трактир», «Визитные карточки» 57

Элегия в прозе: «Несрочная весна» 93

Бернар Мопассана в рассказе Бунина «Бернар» 115

Тезаурус смерти в творчестве Бунина 138

II. Шаги серебряного века

Города Блока: «Антверпен»..... 168

О «рождественской звезде» у Мандельштама (лермонтовский и пушкинский реминисцентный срез стихотворения «Сохрани мою речь...») 187

Микроцикл Б. Пастернака «Зимнее утро»: межтекстовые семантические связи..... 205

Голос и хор: «Бессонница...» О. Мандельштама в интернет-комментарии М. Безродного и монографических интерпретациях Г. Амелина, И. Сурат, Ю. Чумакова 231

III. Из современной прозы

Цветное небо Италии. Лирический код эссе Т. Толстой «Смотри на обороте»..... 244

Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении 262

«Помысли здесь, что есть такое смерть»: миниатюра Н. Байтова «Нефть» 276

IV. Рецензии и отзывы

Рецензия на книгу: *Добродомов И.Г., Пильщиков И.А. «Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки»*... 292

Батюшков и теория кластеров (О диссертации С.Н. Колесовой «Лирика К.Н. Батюшкова в контексте жанрообразовательных

<i>процессов XIX–XX вв.: кластерный подход»)</i>	305
Рецензия на книгу: Жолковский А.К. «Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты»	313
В «разноголосице» поэтики О. Мандельштама (<i>Рецензия на книги: Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход; Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ</i>)	317
Поэма без сюжета? (О диссертации Ю.В. Платоновой «Сюжетная структура “Поэмы без героя” Анны Ахматовой»)	326

